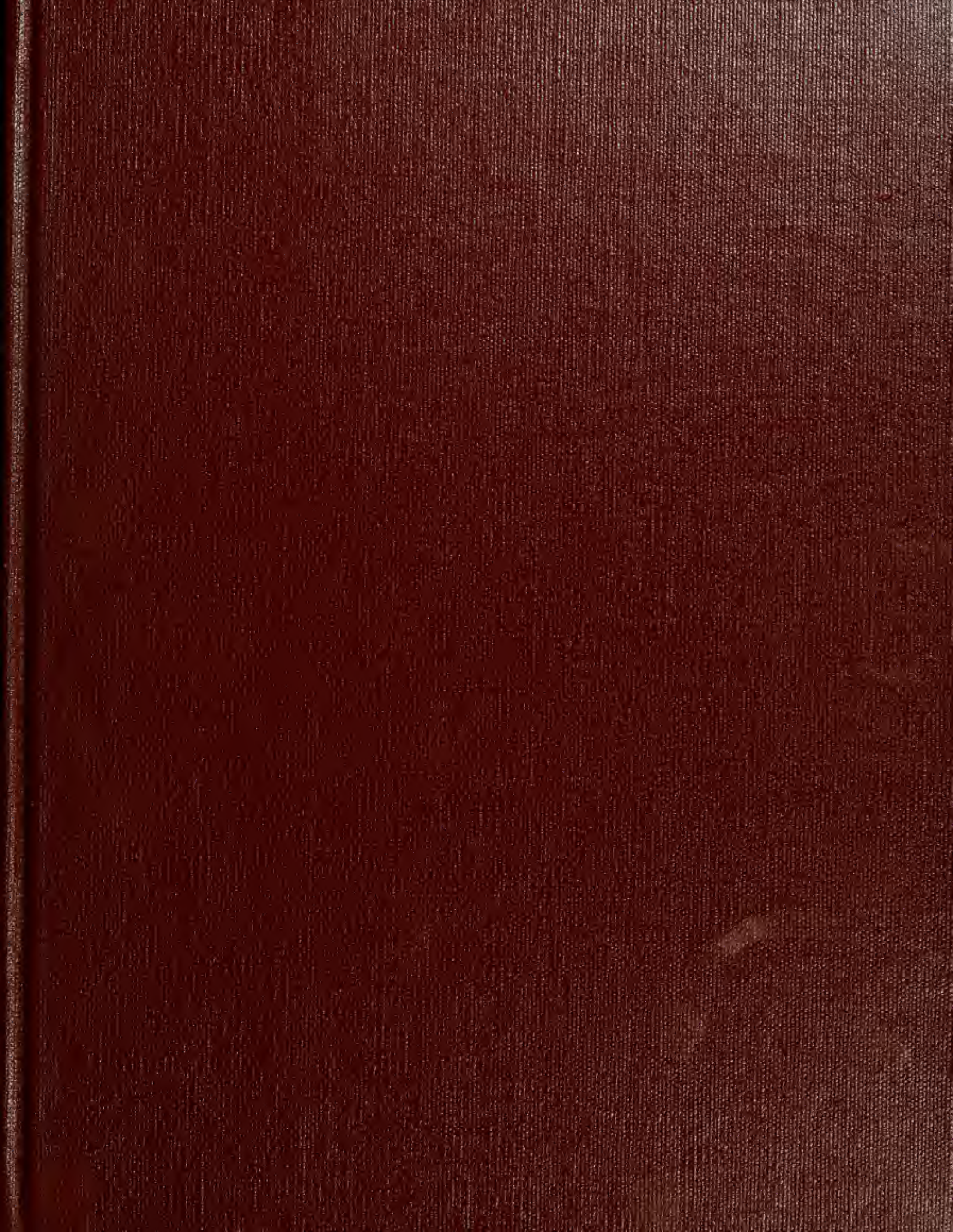
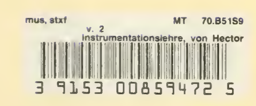



mus, stxf MT 70.B51S9
v. 2
Instrumentationslehre, von Hector
3 9153 00859472 5



INSTRUMENTATIONSLEHRE

VON

HECTOR BERLIOZ.

ERGÄNZT UND REVIDIERT

VON

RICHARD STRAUSS

TEIL II.



LEIPZIG ∘ C. F. PETERS



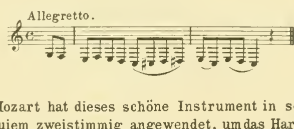
Das Bassethorn.

Das Bassethorn würde sich äußerlich von der Altklarinette in tief F nur durch den kleinen messingenen Schalltrichter, der das untere Ende desselben verlängert, unterscheiden, wenn es nicht außerdem die Eigenschaft besäße, chromatisch bis zu c, also eine Terz unter die tiefste Note der Klarinette, hinabzusteigen.



Die Töne, welche diesen Umfang des Instrumentes in der Höhe übersteigen, sind sehr gefährlich; außerdem dürfte auch niemals ein stichhaltiger Grund zu ihrem Gebrauche vorhanden sein, da sie ja von den hohen Klarinetten ohne Mühe und mit viel größerer Reinheit genommen werden können.

Wie bei der Baßklarinette sind auch beim Bassethorn die tiefen Töne die schönsten und am meisten charakteristischen. Nur ist zu bemerken, daß diejenigen, welche unter e hinabgehen: nicht anders als langsam und getrennt von einander herauszubringen sind. Eine Stelle, wie die folgende, würde nicht ausführbar sein:



Mozart hat dieses schöne Instrument in seinem Requiem zweistimmig angewendet, um das Harmonie-Kolorit düsterer zu gestalten, auch hat er ihm wichtige Solostellen in seiner Oper „Titus" anvertraut und hat sie in der „Entführung" und besonders in den feierlichen Sarastro-Gesängen in der „Zauberflöte" in wundervollen Mischungen verwendet.

Die Bassethörner sind weiche Mittel- und Füllstimmen, besonders gut zu gebrauchen, wo man die individuelleren Färbungen der Bratschen und Fagotte und die charakteristisch tiefen Klarinettentöne vermeiden will. Aber schließlich sind sie als Füllstimmen ebenso gut durch die sich allen Klangfarben anpassenden Hörner zu ersetzen, von denen ja Richard Wagner auch stets den allerreichlichsten Gebrauch gemacht hat. Ein wunderbares Beispiel für obige Bassethörnerverwendung bietet das Adagio in Mozarts dreizehnstimmiger B-dur-Serenade.

Die Kontrabaßklarinette.*

Ihr Umfang entspricht dem des Kontrafagotts mit dem Charakter der Klarinette.

Sie bildet den eigentlichen Sechzehn-Fuß zum Baß der Baßklarinette (gleiches Verhältnis wie bei der Kontrabaßoboe).

Verbesserungen an den Klarinetten.

Die Fabrikation dieser Instrumente, die lange Zeit hindurch nicht aus den Kinderschuhen gekommen war, ist jetzt auf dem besten Wege, vortreffliche Resultate zu erzielen; durch Herrn Adolph Sax, einem erfinderischen, geschickten Instrumentenmacher in Paris, sind hierin schon große Fortschritte gemacht worden. Durch die Verlängerung des Klarinettenrohres nach dem Schalltrichter hin wurde in der Tiefe noch ein Halbton gewonnen; das neue Instrument kann jetzt den Ton es oder dis hervorbringen. Das b der Mittellage: welches auf der alten Klarinette von schlechter Beschaffenheit war, ist auf der neuen einer der besten Töne.

Die folgenden Triller: , die Arpeggien zwischen f und f und eine Menge anderer, früher unausführbarer Gänge sind leicht und von guter Wirkung geworden. Wie bekannt sind die Töne des hohen Registers der Schrecken aller Komponisten und Bläser, und man wagte daher nur selten und mit äußerster Vorsicht davon Gebrauch zu machen. Vermittelst einer kleinen, ganz nahe bei dem Schnabel der Klarinette angebrachten Klappe hat Herr Sax diese Töne ebenso rein, so voll und fast auch so bequem gemacht, wie die des mittleren Registers. Selbst das höchste b , das man überhaupt kaum zu schreiben wagte, spricht auf den Sax'schen Klarinetten an,

*) Aus der Fabrik von F. Besson & Co in New-York, jetzt übrigens auch von W. Heckel in Biebrich gebaut.

ohne daß der Bläser sich vorbereiten oder anstrengen müßte; er kann es ohne die geringste Gefahr pianissimo angeben, und es ist mindestens ebenso sanft wie das der Flöte. Um den Unannehmlichkeiten abzuhelfen, die der Gebrauch hölzerner Schnäbel mit sich bringt {(ist ja richtig!)} (durch Trockenheit bei zu seltener, oder Feuchtigkeit bei zu vieler Benutzung) hat Herr Sax der Klarinette einen Schnabel von vergoldetem Metall gegeben, der den Glanz des Tones vermehrt*) und in keiner Weise den Veränderungen unterliegt, welche dem hölzernen eigen sind. Diese Klarinette hat mehr Umfang, mehr Gleichmäßigkeit, mehr Leichtigkeit und Reinheit als die alte, ohne daß die Applikatur eine andere geworden ist, bis auf wenige Fälle, die aber nur eine Vereinfachung derselben zeigen.

Die neue Baßklarinette des Herrn Adolph Sax ist noch viel mehr vervollkommnet worden. Sie hat 22 Klappen. Was sie vor der alten hauptsächlich auszeichnet, ist die vollkommene Reinheit, die gleichmäßige Temperatur durch die ganze chromatische Tonleiter hindurch und die größere Fülle des Tones. Da das Rohr sehr lang ist, berührt der Schalltrichter des Instrumentes, wenn der Spieler aufrecht steht, beinahe den Fußboden; dem hierdurch sich ergebenden Übelstand einer bedeutenden Abschwächung des Klanges hat der geschickte Instrumentenbauer durch einen metallenen, konkaven Reflektor abgeholfen, der unterhalb des Schalltrichters angebracht ist. Derselbe verhindert nicht nur, daß sich der Klang verliere, sondern gestattet zugleich ihn nach jeder Richtung hinzulenken und vermehrt dabei seine Tonfülle noch beträchtlich. Die Baßklarinetten des Herrn Sax stehen in B.

{*) und ihn heller, aber härter gemacht hat. — Mein erster Klarinettist der kgl. Kapelle in Berlin, Herr Schubert, ist vom Mundstück aus Marmor, Glas, Porzellan, Hartgummi, Gold, wieder auf den Holzschnabel zurückgegangen, wegen der Schönheit des Tones. —}

{Es-Klarinetten aus Blech, die noch bei manchen Militärkapellen im Gebrauch sein sollen, wären vielleicht als Ersatz für ganz hohe Trompeten zu verwenden, wie sie Bach in einem seiner Brandenburgischen Konzerte fordert.}

Instrumente ohne Rohrblatt.

Die Flöte.

(Die große, gewöhnliche Flöte.)

Dieses Instrument, welches lange Zeit hindurch in vielen Beziehungen so unvollkommen war, hat durch die Geschicklichkeit einiger Instrumentenmacher und durch die an Gordons Entdeckung sich anschließende Verfertigungsweise Böhms eine solche Vollkommenheit und Gleichheit des Tones erlangt, daß nichts mehr zu wünschen übrig bleibt.

Mit den übrigen Blasinstrumenten von Holz wird es sich bald ebenso verhalten. So lange man die Löcher derselben nur nach dem natürlichen Abstande der Finger und nicht nach der rationellen, auf die Gesetze der Klanglehre sich gründenden und durch die Schwingungsknoten bestimmten Teilung des Klangrohrs abmaß, blieb die Reinheit ihrer Töne sehr weit davon entfernt, tadellos zu sein.

Gordon und nach ihm Böhm*) fingen zunächst damit an, die Löcher ihrer Blasinstrumente genau an den von den Gesetzen der Akustik bestimmten Punkten zu bohren, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob die Finger diese Löcher, leicht oder schwer, vielleicht auch gar nicht erreichen konnten; sie waren sicher, daß sie die dadurch entstandenen Schwierigkeiten mit der Zeit durch irgend welche neue Einrichtungen auch noch überwinden würden.

Nachdem das Instrument in dieser Art gebohrt und rein gestimmt war, erdachten sie einen Mechanismus von Klappen und Ringen, welche für die Finger des Bläsers leicht erreichbar waren und dazu dienten, diejenigen Löcher zu öffnen oder zu schließen, die außerdem den Fingern nicht zugänglich gewesen wären. Hierdurch wurde eine gänzliche Umänderung des Fingersatzes notwendig; aber diese Schwierigkeit wurde in kurzer Zeit überwunden, und die Bläser erkannten die großen Vorteile sehr bald, welche ihnen die neuen Instrumente boten, so daß sich diese nach dem System Gordons und Böhms gebauten Instrumente immer mehr einbürgern und in wenigen Jahren die alten Holzblasinstrumente gänzlich verdrängt haben werden.

{Ist in Deutschland leider noch immer nicht der Fall. Es gibt Böhmsche und alte Flöten die das h [Notenbeispiel] besitzen, doch sollen die Flöten ohne dieses tiefe h sich einer besseren Ansprache erfreuen. Das höchste b und h sind noch im *p* zu bringen, das höchste c nur mit Vorsicht zu verwenden. Im Forte ist auch noch das cis und d [Notenbeispiel] hervorzubringen. — — Holzflöten sind schöner im Klange als Metallflöten (Silber und Gold), doch sprechen letztere leichter an.}

Noch vor wenigen Jahren betrug der Umfang der Flöte nur zwei Oktaven und eine Quinte:

Mit den chromatischen Zwischentönen.

Nach und nach fügte man dieser Tonleiter zwei halbe Töne in der Tiefe und drei in der Höhe hinzu, wodurch der Umfang bis zu drei vollständigen Oktaven erweitert wurde:

Mit den chromatischen Zwischentönen.

sehr hart

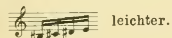
{*) Es gibt jetzt auch Böhm=Klarinetten,=Fagotte und=Oboen, welche in Frankreich geblasen werden.

Da indes noch nicht alle Flötisten an ihren Instrumenten die nötige Vorrichtung haben, um das tiefste c und cis hervorzubringen, so ist es für gewöhnlich besser, diese Töne für das Orchester nicht zu gebrauchen.

Diese Einschränkung gilt für heute also nicht mehr. Vor Berührung des hohen c, wie sie sich in meinem Heldenleben findet, möchte ich hier nicht unterlassen zu warnen.



Auch der Schluß im zweiten Akt der Meistersinger ist für die Flöten äußerst schwer ausführbar, besonders staccato; legato ist die Figur:

 leichter.

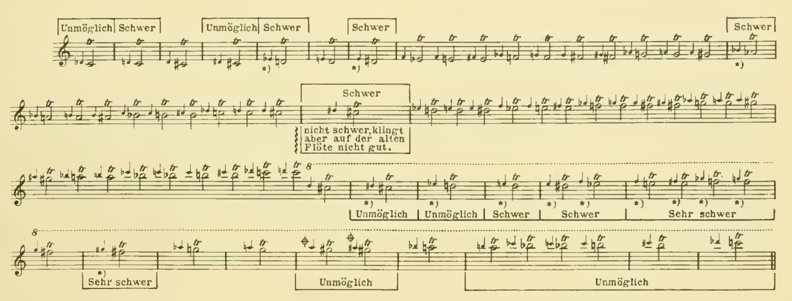
Man vergleiche auch den für die Flöte sehr schwierigen Schluß der Götterdämmerung.

Der Triller [u.s.w.] im Walkürenritt (Seite 305 der Partitur) ist auf der alten Flöte schwer ausführbar.

Die beiden letzten hohen Töne h und c sprechen schwer an und klingen etwas hart, dürfen deshalb im Pianissimo nicht verwendet werden.

Das hohe b dagegen spricht mühelos an und kann im zartesten piano mit vollkommener Sicherheit ausgehalten werden.

Die Anzahl der Töne, welche den Triller gestatteten, war bei der alten Flöte ziemlich beschränkt; bei der neuen dagegen ist durch die angebrachten Klappen der Triller in ganzen und halben Tönen auf einem großen Teile des Umfanges ihrer Tonleiter ausführbar:



Die mit *) bezeichneten Triller sind heute alle ausführbar, die beiden mit ⊕ bezeichneten nur unmöglich auf der alten Flöte, wenn nicht eine besondere Klappe für diese beiden Triller angebracht ist.

Bis zum Triller gestattet der heutige Mechanismus auch eine Ausführung im piano.

Mit der nach Böhms Angabe gebauten Flöte sind die Triller sogar bis in die höchsten Töne (also vom tiefen des bis zum höchsten c ausführbar, und zwar noch bedeutend reiner.

Die Flöte ist das beweglichste aller Blasinstrumente, und paßt ebensogut zu raschen diatonischen und chromatischen, gebundenen und abgestoßenen Passagen, wie zu Arpeggien und weit auseinanderliegenden Tonfiguren, z. B.



Sogar wiederholt angegebene Noten, wie die des Violin-Stakkato, lassen sich vermittelst Doppelzunge blasen:



Ein besonderer Effekt auf der Flöte ist die Flatterzunge *). Auch auf Oboen und Klarinetten anwendbar. Man spricht: drrrrr zu einer mäßig raschen chromatischen Tonleiter. Die Wirkung ist ähnlich dem Geräusch, das eine Kette in der Luft daherschwirrender Vögel verursacht und ähnelt auch (im *pp*) einem fernherklingenden leisen Gelächter mutwilliger junger Mädchen.

*) Siehe meinen Don Quixote.

Die Tonarten D, G, C, F, A, E, B, Es nebst den verwandten Molltonarten sind für die Flöte am passendsten; die anderen bieten bedeutend mehr Schwierigkeiten.
} Die B-Tonarten sind sogar eher noch leichter.

Jedoch auf den nach Böhms Konstruktion gebauten Instrumenten kann man fast ebenso leicht in Des als in D spielen.

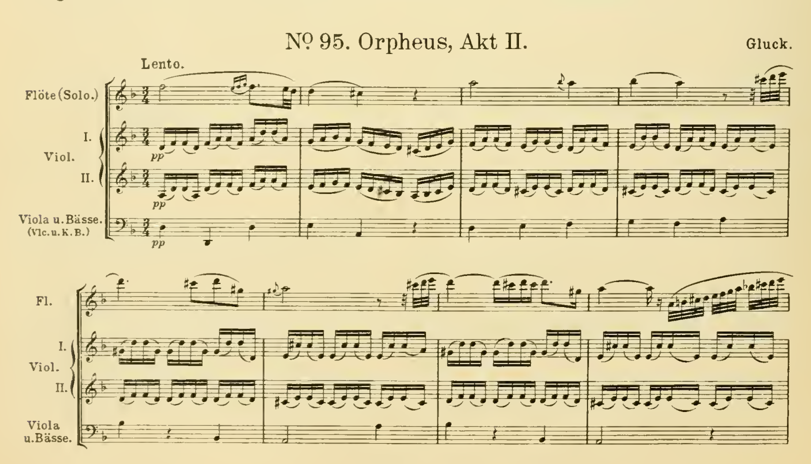
Der Klang der Flöte ist in der Mittellage sanft, in der Höhe ziemlich durchdringend, in der Tiefe von ganz eigenartigem Charakter. Die Mittel- und die hohen Töne haben keinen besonders hervorstechenden Ausdruck; sie sind für die verschiedenartigsten Melodien und Akzente verwendbar, ohne jedoch weder die naive Munterkeit der Oboe, noch die edle Zärtlichkeit der Klarinette zu erreichen. Man könnte demnach annehmen, die Flöte sei ein Instrument, das eines besonderen Ausdruckes fast ganz entbehrt, und das man überall und zu allem verwenden darf, infolge der Leichtigkeit, mit der es rasche Notengruppen ausführt oder die dem Orchester zur Vervollständigung der hohen Harmonien notwendigen hohen Töne aushält.

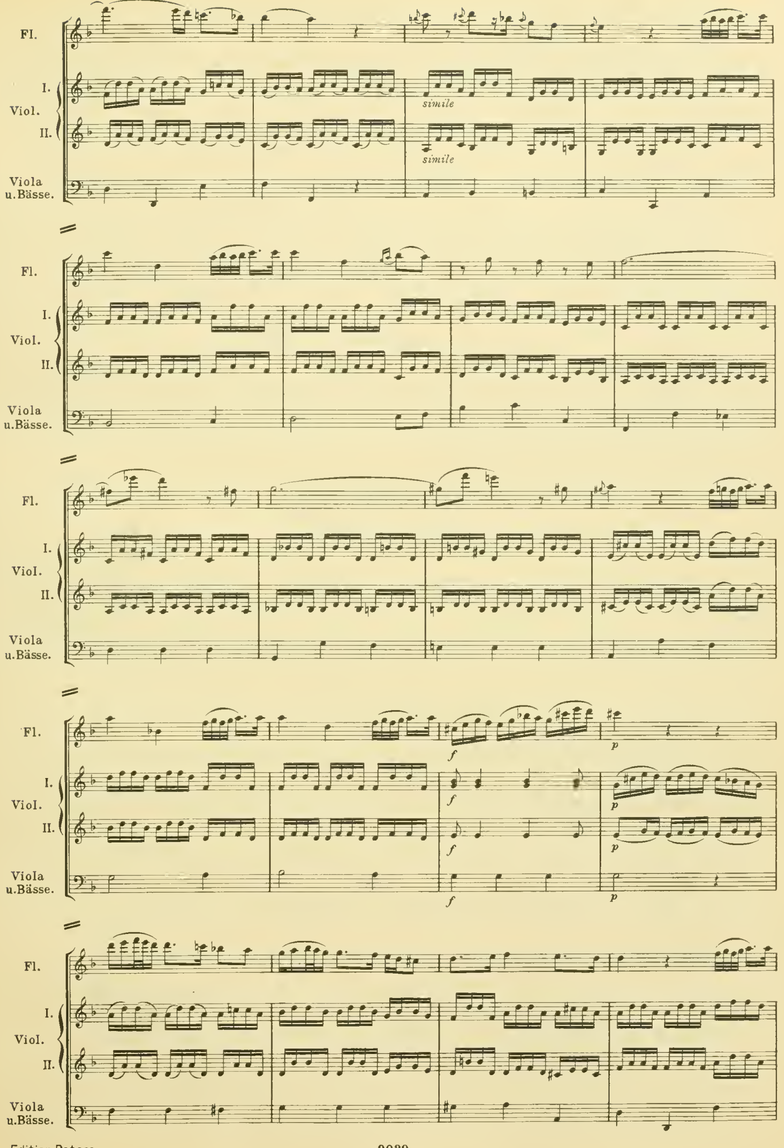
Im allgemeinen ist dies auch zutreffend, bei näherer Betrachtung jedoch wird man herausfinden, daß ihr ein ganz eigentümlicher Charakter und eine ganz besondere Fähigkeit für den Ausdruck gewisser Gefühle innewohnt, derart, daß kein anderes Instrument ihr dieselben streitig machen könnte. Will man z. B. einem traurigen Gesange den Ausdruck der Trostlosigkeit, zugleich aber auch der Demut und Entsagung verleihen, so werden die schwachen Mitteltöne der Flöte, namentlich in Cis- und D-moll, sicher die passende Schattierung geben. So viel ich weiß, hat nur ein einziger Meister diese bleiche Klangfarbe vorteilhaft zu verwenden verstanden: Gluck! — Beim Anhören der pantomimischen Gesangstelle in D-moll, welche in der Elysiums-Szene des „Orpheus" vorkommt, überzeugt man sich sogleich, daß nur eine Flöte für diese Melodie passen konnte. Eine Oboe wäre zu kindlich und ihr Klang nicht klar genug gewesen; das Englische Horn ist zu tief; besser hätte sich ohne Zweifel eine Klarinette dazu geeignet, doch wäre sie für manche Stellen zu stark gewesen, selbst ihre zartesten Töne könnten nicht bis zu dem schwachen, verwischten, verschleierten Klange des f der Mittellage und des ersten b über der Linie herabgestimmt werden, welche der Flöte in dieser Tonart (D-moll), wo sie häufig vorkommen, einen solchen Ausdruck von Traurigkeit verleihen. Endlich paßten weder Geige, noch Viola, noch Violoncell, sei es einzeln oder im Chor, zum Ausdruck dieses unendlich erhabenen Schmerzes eines leidenden und verzweiflungsvollen Schattens; das vom Komponisten gewählte Instrument war eben das einzig hierfür geeignete. Dabei ist die Melodie Glucks derartig erfunden, daß die Flöte allen unruhigen Regungen dieses ewigen, noch die Spuren irdischer Leidenschaften tragenden Schmerzes folgen kann. Anfangs scheint die Stimme sich kaum vernehmbar und wie voll Bangigkeit hören zu lassen; dann seufzt sie leise auf, erhebt sich zum Ausdruck des Vorwurfs, des tiefsten Schmerzes, zum Schrei eines von unheilbaren Wunden zerrissenen Herzens, und sinkt dann nach und nach wieder zur Klage, zum Seufzen und zum kummervollen Flüstern einer in alles sich ergebenden Seele zurück...... Welch' Poet!

(Partiturbeispiel 95.)

Nº 95. Orpheus, Akt II.

Gluck.



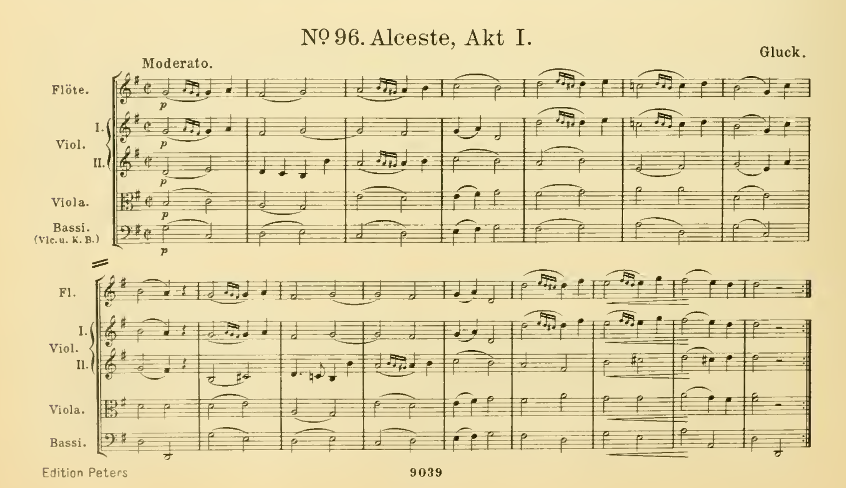

Fl.
I.
Viol.
II.
Viola
u. Bässe.
simile
simile
f
p

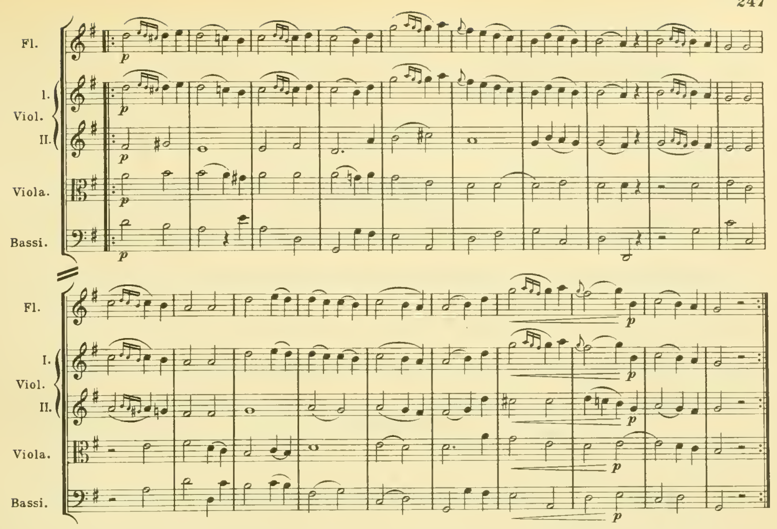


Eine durch ihre Zartheit bemerkenswerte Wirkung kann durch Terzenfolgen zweier Flöten in der Mittellage, in den, der Weichheit des Tones dieses Instrumentes so zusagenden Tonarten Es und As erzielt werden. Schöne Beispiele hierfür bieten der Priesterchor im ersten Akt des „Oedipus“: „O ihr, die selbst die Schuld,“ und die Kavatine des Duetts in der „Vestalin“: „Die Götter werden uns.“ Die Töne b, as, g, f und es der Flöten in solcher Weise aneinander gereiht, haben etwas vom Klange des Flageoletts; Terzengänge der Oboen, Englischen Hörner oder Klarinetten würden diese Wirkung nicht hervorbringen können.

Beispiel: Flöte I. Flöte II.

Die wenigsten Komponisten verstehen es die tiefen Töne der Flöte gut zu verwenden. Weber dagegen, in vielen Stellen des „Freischütz“ und vor ihm Gluck, in dem religiösem Marsche in der „Alceste“, haben gezeigt, wie vortrefflich sie in Harmonien von ernstem und träumerischem Charakter zu verwerten sind. Diese tiefen Töne vermischen sich sehr gut, wie schon erwähnt, mit den tiefen Tönen der Englischen Hörner und Klarinetten, sie geben die mildere Schattierung einer dunklen Farbe.





Man sehe im zweiten Akt von Lohengrin, in der Szene Ortruds, die Stelle wo drei Flöten unisono ein e als Baß zu Oboen und Engl. Horn aushalten. (Partiturbeispiel 97.)

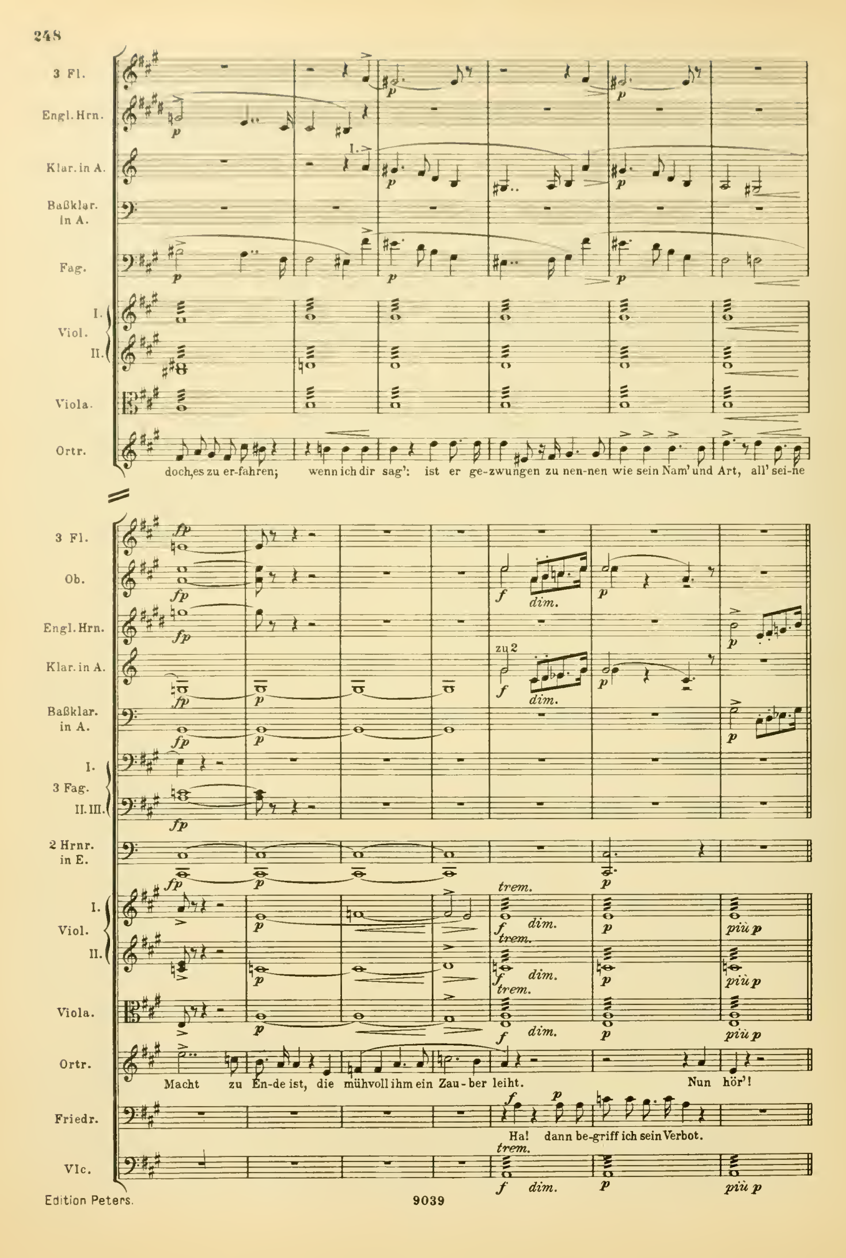
Nº 97. Lohengrin, Akt II.

Wagner.

3 Flöten.
Engl. Hrn.
Klar. in A.
Baßklar. in A.
Fag.
I.
Viol.
II.
Viola.
Ortrud.
Friedrich.

Ortrud: Weißt du, wer die-ser Held, den hier ein Schwan ge-zo-gen an das Land? Was gäbst du

Friedrich: Nein!


3 Fl.
Engl. Hrn.
Klar. in A.
Baßklar. in A.
Fag.
Viol. I. II.
Viola.
Ortr.
doch, es zu er-fahren; wenn ich dir sag': ist er ge-zwungen zu nen-nen wie sein Nam' und Art, all' sei-ne
3 Fl.
Ob.
Engl. Hrn.
Klar. in A.
zu 2
Baßklar. in A.
3 Fag. I. II. III.
2 Hrnr. in E.
Viol. I. II.
Viola.
Ortr.
Macht zu En-de ist, die mühvoll ihm ein Zau-ber leiht. Nun hör'!
Friedr.
Ha! dann be-griff ich sein Verbot.
Vlc.

Wagner hat die Flöte äußerst selten in seinen späteren Werken verwendet, aber dann auch höchst charakteristisch, so wie z. B. im dritten Akt Tristan: Das Wehen der Wimpel auf Isoldens Schiff, (Partiturbeispiel 98); im zweiten Akt Walküre: Charakter leichtfertiger Lüsternheit bei Frickas „wie des Wechsels Lust du gewännest“ (Partiturbeispiel 99); im dritten Akt Tannhäuser: Charakter der Heiligkeit.

Nº 98. Tristan, Akt III.

Wagner.



Nº 99. Walküre, Akt II.

Wagner.



Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Man sieht aus diesen kurzen Beispielen, welcher Verschiedenheit des poetischen Ausdruckes selbst ein an sich so zartes und verhältnismäßig wenig charakteristisches Instrument fähig ist, sobald ein genialer Tondichter es in seine Bildersprache zwingt.

Außerdem vergleiche man das schon früher angeführte Beispiel aus dem „Freischütz“ von Weber. (Partiturbeispiel 33 Seite 88.) Es liegt etwas wunderbar Träumerisches in den tiefen, gehaltenen Noten der beiden Flöten während des Gebetes der schwermütigen Agathe, deren Blicke über die vom Mondlicht silbern umstrahlten Wipfel der Bäume schweifen.

Im allgemeinen verwenden die neueren Komponisten die Flöten zu beharrlich in der Höhe; sie scheinen zu befürchten, daß dieselben sich über der Masse des übrigen Orchesters nicht hinlänglich bemerkbar machen könnten. Daraus folgt, daß sie vorherrschen, statt mit dem Gesamtklange des Orchesters zu verschmelzen, und daß die Instrumentation durch sie eine mehr scharfe und harte, als volle und harmonische Klangfarbe erhält. (Sehr richtig!)

Die Flöten bilden eine ebenso zahlreiche Familie wie die Oboen und Klarinetten. Die große Flöte, die wir eben besprochen haben, ist die am meisten gebräuchliche. Für gewöhnliche Orchester wendet man sie meist zweistimmig an, obgleich von drei Flöten ausgehaltene weiche Akkorde oft eine herrliche Wirkung hervorbringen würden. Die Zusammenstellung einer einzigen hohen Flöte mit vier Violinen bei einer hohen, fünfstimmigen, ausgehaltenen Harmonie bringt eine reizende Klangwirkung hervor. Trotzdem es in der Natur der Sache liegt, daß man der ersten Flöte die höchsten Töne der Harmonie zuerteilt, so gibt es doch zahlreiche Gelegenheiten, wo man auch das Gegenteil mit Erfolg tun könnte.

Die kleine Flöte.

(Piccolo-Flöte.)

Sie steht eine Oktave höher als die vorige; die folgenden Noten z.B.: erklingen in Wirklichkeit so: Sie hat ganz denselben Umfang wie die große; nur spricht das höchste c schwer an, (auch das h davor!) sein Ton ist fast unerträglich, und man muß daher vermeiden, ihn zu verwenden.

Selbst das h klingt sehr hart und ist darum nur im Fortissimo des ganzen Orchesters zu gebrauchen. Im Gegensatze hierzu wäre es fast nutzlos, wenn man die Noten der untersten Oktave schreiben wollte, da sie kaum vernehmlich sind. Wollte man aber gerade diese Schwäche des Klanges zu einem besonderen Effekt verwenden, so ist es besser, die entsprechenden Töne in der zweiten Oktave der großen Flöte zu nehmen.

Heutzutage wird die kleine Flöte, wie alle Instrumente von starker Schallkraft und durchdringendem, schreiendem Tone vielfach mißbraucht.— In Musikstücken von munterem Charakter können die Töne der zweiten Oktave: in allen Nüancen passende Verwendung finden; die höheren Töne: eignen sich im Fortissimo vortrefflich für heftige und schneidende Effekte, z.B. in einem Gewitter, oder in Szenen von wildem, höllischem Charakter. So ist die kleine Flöte im vierten Stücke von Beethovens Pastoralsymphonie mit äußerst glücklicher Wirkung verwendet, bald allein, frei über dem tiefen Tremolo der Violen und Bässe schwebend und das Pfeifen eines Sturmes nachahmend, dessen Gewalt noch nicht entfesselt ist; bald in den höchsten Tönen zugleich mit der Gesamtmasse des Orchesters. Gluck verstand es, in der Sturmszene seiner „Iphigenie auf Tauris" die hohen Töne zwei kleiner Flöten im Unisono noch schärfer schrillen zu lassen, indem er sie in einer Folgereihe von Akkorden, eine Quart über der ersten Violine stehend, verwendete. Die eine Oktave höher erklingenden Flöten bringen also mit den ersten Violinen Undezimenfolgen hervor, deren Rauheit und Härte hier gerade die entsprechende Wirkung erzeugt.

(Partiturbeispiele 100 u. 101.)

№ 100. Pastoralsymphonie, Satz III.

Allegro. Beethoven.

Kleine Fl.
Große Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
I. Viol.
II. Viol.
Viola.
Vcello.
K. B.

sf *fp* *p cresc.* *cresc.* *ff*

Kl. Fl.
Gr. Fl.
Ob.
Klar. in B
Fag.
Hrnr. in F.
Viol. I. II.
Viola.
Vlc.
K. B.

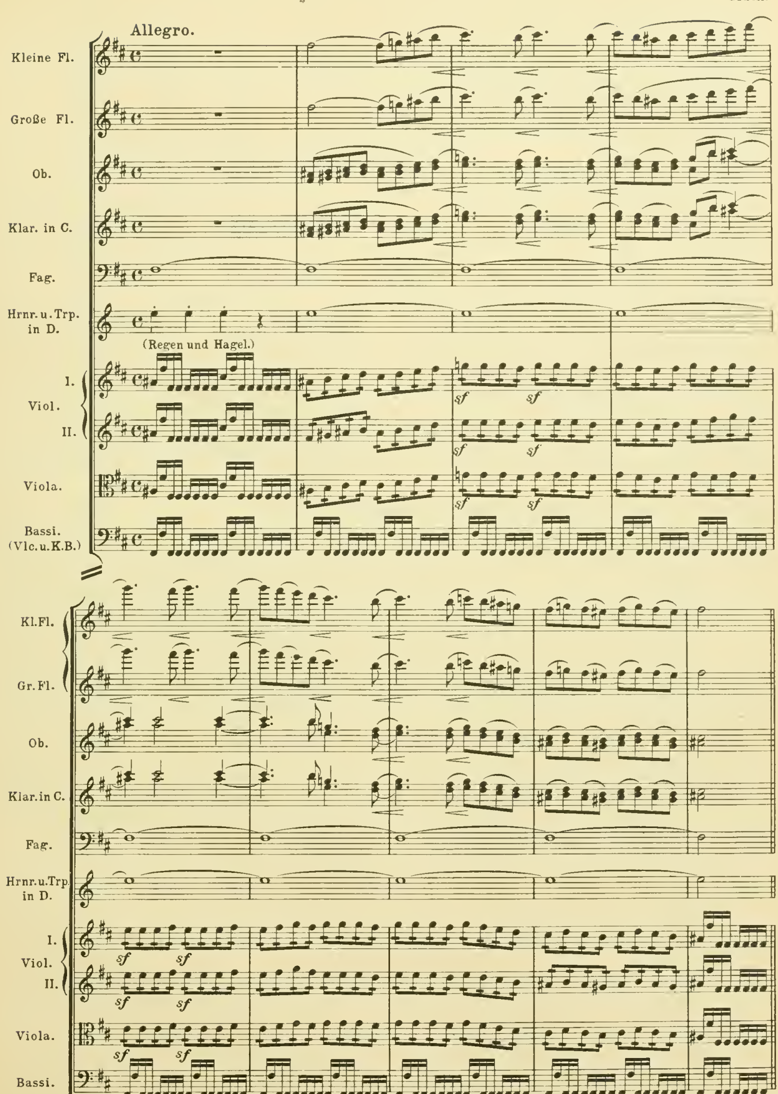
f fp cresc. p cresc. sempre più f sf p

Kl. Fl.
Gr. Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in F.
Trp. in Es.
Pke.
Pos. Alt u. Ten.
Viol. I. II.
Viola.
Vlc.
K. B.

ff tr 5

Nº 101. Iphigenie auf Tauris, Akt I.

Gluck.



Im Scythenchor derselben Oper Glucks, wo die beiden kleinen Flöten die Doppelschläge der Violinen in der Oktave verdoppeln, machen diese pfeifenden, mit dem Geheul der wilden Menge und dem rhythmischen, unaufhörlichen Getöse der Becken und des Tamburins vermischten Töne den Hörer wahrhaft schaudern. (Siehe Partiturbeispiel 149 Seite 419)

Das teuflische Hohngelächter der beiden kleinen Flöten in Terzen im Trinkliede des „Freischütz" ist bekannt. Es ist einer der gelungensten Orchestereffekte Webers:



Spontini, in seinem prächtigen Bacchanal der Danaïden (später zu einem Trinkchor seiner Oper „Nurmahal" verwendet) war der erste, welcher auf den Gedanken kam, einen kurzen, durchbohrenden Schrei der kleinen Flöten mit einem Beckenschlag zu verbinden. Niemand hatte bis dahin die sonderbare Sympathie geahnt, welche in solchem Falle zwischen diesen beiden, von einander so verschiedenen Instrumenten besteht. Das schneidet und verwundet augenblicklich, wie ein Dolchstoß. Selbst wenn man nur die beiden erwähnten Instrumente allein anwendet, ist die Wirkung eine höchst charakteristische; sie wird aber noch erhöht durch einen trockenen Paukenschlag, verbunden mit einem kurzen Akkorde aller übrigen Instrumente:



Diese verschiedenen Beispiele, und noch manche andere, die ich anführen könnte, scheinen mir in jeder Beziehung bewundernswürdig. Beethoven, Gluck, Weber und Spontini haben einen ebenso geistreichen wie originellen, stets aber vernünftigen Gebrauch von der kleinen Flöte gemacht.

In der „Zauberflöte" und in der „Entführung" charakterisiert der schalkhafte Mozart alle Beschnittenen sowie die Eunuchen durch das Piccolo.

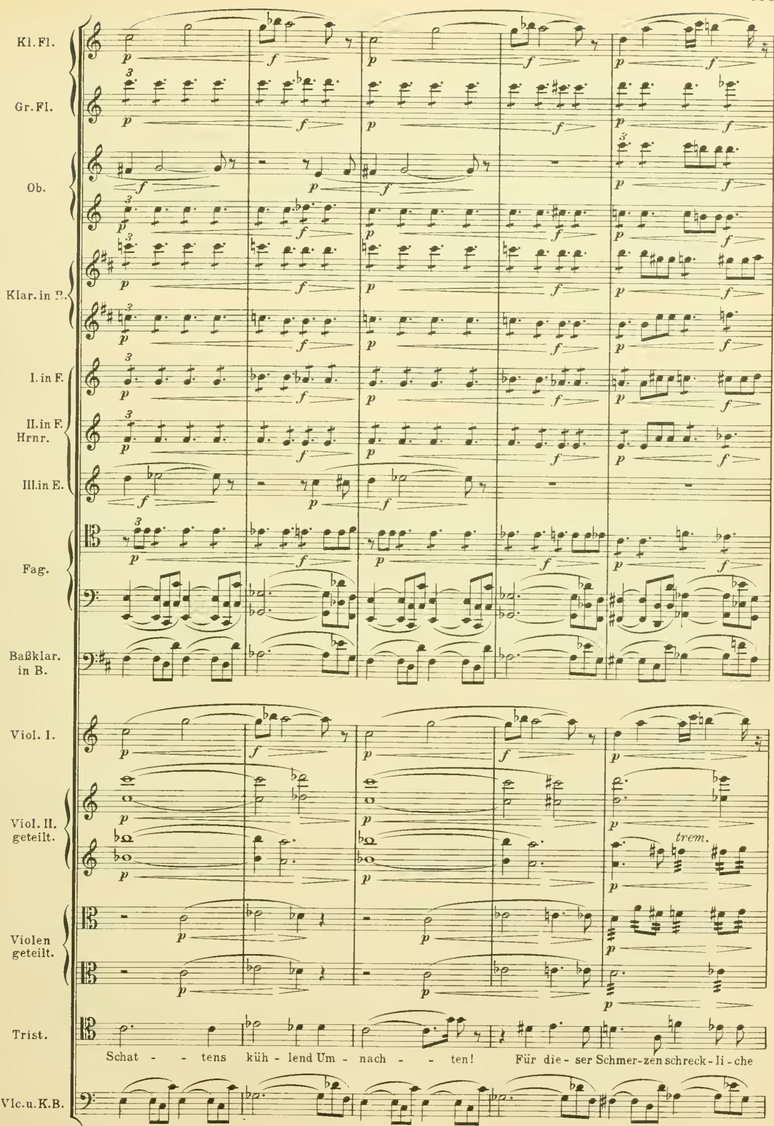
Den eindringlichen Tönen der kleinen Flöte in erster Linie verdankt nachfolgende Stelle im dritten Akt Tristan ihre bis ins innerste Mark erschütternde Wirkung:

Nº 102. Tristan, Akt III.

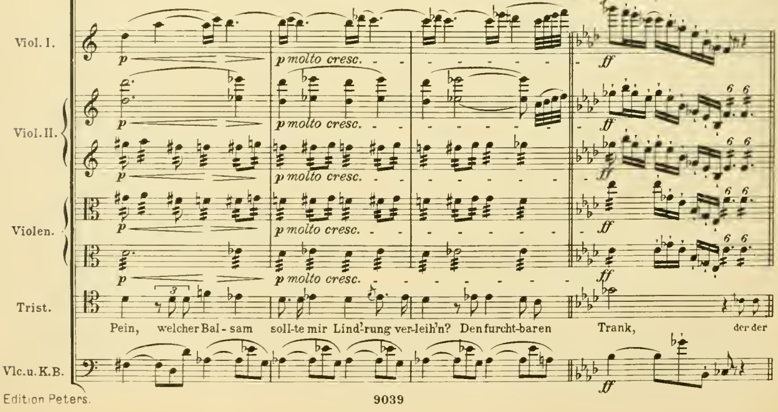
Bewegt. — Wagner.

Gr. Fl. — Ob. — Klar. in B. — Hrnr. in F., in E. — Fag. — Baßklar. in B. — Viol. I. — Viol. II. geteilt. — Viola. — Tristan. — Vlc. u. K. B.

Tristan: Für die - - ser Hit - - ze hei - - ßes Ver - schmach - - ten, ach, kei - nes


Kl. Fl.
Gr. Fl.
Ob.
Klar. in B.
I. in F.
II. in F.
Hrnr.
III. in E.
Fag.
Baßklar. in B.
Viol. I.
Viol. II. geteilt.
trem.
Violen geteilt.
Trist.
Schat - - tens küh - lend Um - nach - - ten! Für die - ser Schmer - zen schreck - li - che
Vlc. u. K.B.

Kl. Fl.
Gr. Fl.
Ob.
Klar. in B.
I. in F.
II. in F.
Hrnr.
III. in E.
IV. in E.
Fag.
Baßklar. in B.
I.
Pos.
II. III.



Höre ich dagegen, wie man dies Instrument dazu gebraucht, den Gesang einer Baryton-Stimme in der dritten Oktave zu verdoppeln, oder seine kreischenden Laute mitten in eine religiöse Harmonie hineinzuschleudern, oder die Oberstimme des Orchesters von Anfang bis Ende eines Opernaktes, nur des Lärmens wegen zu verstärken und zu verschärfen, so muß ich sagen, daß mir diese Instrumentationsweise ebenso flach und dumm erscheint, wie es gewöhnlich auch der melodische Stil ist, bei dem sie angewandt wird.

Die kleine Flöte kann auch bei zarten Stellen von vortrefflicher Wirkung sein, und es ist nichts als ein Vorurteil, wenn man glaubt, sie könne nur im Forte gebraucht werden. Manchmal dient sie dazu, die hohe Tonleiter der großen Flöte fortzusetzen, indem sie an der Stelle einsetzt, wo deren hohe Töne endigen. Den Übergang von einem Instrument zum andern kann in diesem Falle der Komponist leicht und so gut verdecken, daß es scheint als wäre nur eine einzige Flöte von außerordentlichem Umfange vorhanden; z. B.



Ein reizendes Beispiel dieses Kunstgriffes bietet eine Pianissimo-Stelle über einer ausgehaltenen tiefen Harmonie der Streichinstrumente im ersten Akte der Oper: „Der Gott und die Bayadere“ von Auber.

Bei der Militärmusik benutzt man mit Vorteil drei andere Flöten, für welche beim gewöhnlichen Orchester gleichfalls Gelegenheit zu guter Verwendung wäre, nämlich:

1) Die Terzflöte (sogenannte F-Flöte), deren C wie Es klingt, welche also, wie wir bereits im Anfange dieses Kapitels festgestellt haben, zu den transponierenden Instrumenten in Es gehört. Sie ist genau eine kleine Terz höher als die gewöhnliche Flöte, von der sie sich außerdem nur durch ihren mehr kristallartigen Ton unterscheidet.



2) Die kleine Nonenflöte (kleine Es-Flöte genannt), deren C gleich Des klingt, und die daher zu den transponierenden Instrumenten in Des gehört. Sie steht einen halben Ton höher als die kleine Oktavflöte (Piccolo) und wird ganz wie diese behandelt.

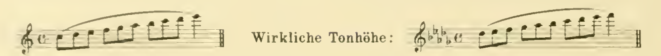


3) Die kleine Oktav-Terzflöte (kleine F-Flöte genannt), deren C das Es gibt, und welche wir die kleine Dezimenflöte in Es nennen wollen. Sie ist eine Oktave höher als die Terzflöte und eine Dezime höher als die gewöhnliche Flöte.



Die letztere darf man nie das hohe a: [notiert] überschreiten lassen, denn schon dieser außerordentlich durchdringende Ton spricht nur schwer an.

Einige Orchester besitzen auch noch eine große Sekundflöte, deren C gleich Des klingt, und welche man also Des-Flöte nennen muß. Ihre Stimmung ist nur einen halben Ton höher als die der gewöhnlichen Flöte:



Alle diese Flötenarten, welche dazu dienen den Umfang des Instruments nach der Höhe zu erweitern, und deren Klang von verschiedenartigem Charakter ist, gewähren außerdem den Vorteil die Ausführung zu erleichtern und der Flöte ihren Wohlklang zu erhalten, indem sie ihr gestatten, in einer ihrer glänzenden Tonarten zu spielen, wenn das Tonstück in einer für sie dumpfen geschrieben ist. Offenbar ist es z. B. für ein Tonstück in Es viel vorteilhafter, an Stelle der kleinen Oktavflöte, die kleine Nonenflöte in Anwendung zu bringen, denn diese bläst dann in D-dur, welche Tonart für sie viel leichter und klangvoller ist.

Bedauerlicherweise hat man die Liebesflöte (Flûte d'amour) ganz außer Gebrauch kommen lassen, deren Stimmung in A war, eine kleine Terz unter der gewöhnlichen Flöte:



Sie würde diese Instrumentenfamilie (welche man übrigens nach Belieben ebenso zahlreich machen könnte, wie die der Klarinetten) nach der Tiefe zu vervollständigen, und ihr sanfter und markiger Ton würde eine vortreffliche Wirkung hervorbringen, sei es als Gegensatz zu den höheren Flöten oder zu den Oboen, oder sei es um den an und für sich schon eigenartigen Harmonien, welche aus der Zusammenstellung der tiefen Noten der Flöten, Englischen Hörner und Klarinetten entstehen, mehr Fülle und Farbe zu geben.

Die wirkungsvollste Art der Verwendung der Piccolo-Flöte ergibt sich bei Benutzung zweier Piccolos unisono, wie die Szene Siegfrieds an der Schmiede im ersten Akt Siegfried beweist. Im fliegenden Holländer bedarf der Meister sogar dreier Piccolos, um den in den Schiffstauen heulenden und sausenden Orkan, in allerdings unerhört effektvoller Weise, zu schildern.

Die Altflöte.

Theobald Böhm, der sich große Verdienste um die Verbesserung der Flöte erworben, hat, um dem Bedürfnis nach tieferen und zugleich sonoreren und kräftigeren Flötentönen gerecht zu werden, eine Flöte konstruiert, die als Grundton das kleine g besitzt. Die Notation und alle Griffe sind die gleichen wie bei der C-Flöte,*) nur klingt die „Altflöte in G" natürlich um eine Quart tiefer. Die Ansprache ist leichter und sicherer, die Modulationsfähigkeit größer als auf der gewöhnlichen großen Flöte, und die Töne kann man zu überraschender Stärke anschwellen; alles Vorzüge, die lebhaft wünschen lassen, daß es nicht bei dem neuerdings von Felix Weingartner (in seinen „ Gefilden der Seligen") gemachten Ansatz zur Wiedereinführung dieses sehr brauchbaren Instrumentes bleibe.

*) vom c bis zum a

Blasinstrumente mit Klaviatur.

Die Orgel.

Die Orgel ist ein Instrument mit Klaviatur und Pfeifen von Holz und Metall, welche durch den Wind, den ihnen die Bälge zuführen, zum Erklingen gebracht werden. Die größere oder geringere Menge von Pfeifenserien, verschieden in Klangcharakter und in Größe, verleihen der Orgel eine ihrer Anzahl entsprechende Mannigfaltigkeit von Stimmen, wodurch der Organist die Klangfarbe, die Schallkraft und den Umfang des Instrumentes beliebig verändern kann. Durch einen Mechanismus von kleinen Zugvorrichtungen, Register genannt, bringt man diese Stimmen zur Ansprache.

Bei der früher üblichen Orgeltraktur oder Mechanik (einer Leitung aus Holzstäbchen und Draht, um das Tonventil zu öffnen und den Windzufluß zu ermöglichen) hatte man Registerzüge mit Knöpfen zur Handhabe. Bei der jetzt allgemein eingebürgerten „pneumatischen" Traktur, wobei Luftdruck zur Besorgung jener mechanischen Tätigkeit verwendet wird, hat man rechts und links von der Klaviatur Registerplättchen, gerade so groß, um den Namen der Stimme zu tragen, die mit dem Finger leicht niedergedrückt werden, um in Funktion zu treten.

Der Tastenumfang des Instrumentes geht heute meist im Pedal (Fußklaviatur) vom großen *C* bis *f*, im Manual (Klavier) vom *C* bis *g* oder *a*; bei älteren Instrumenten das Pedal nur von *C* bis *c* oder *d*, das Manual von *C* bis *f*.

Der wirkliche Tonumfang indessen übersteigt in großen Orgeln den des gesamten Orchesters. Eine Orgel ist um so größer, je mehr Register sie hat, was wiederum eine Vermehrung der Handklaviere oder Manuale bedingt, zu denen bis 5 übereinanderliegend angebracht werden können, auf welche die Register verteilt sind. Bei der durch die pneumatische Traktur geschaffenen „Unbegrenztheit" mechanischer Hilfsmittel in der Verwendung einzelner und kombinierter Register ist man von der großen Zahl von Manualen etwas zurückgekommen. Sprach man früher von Hauptwerk, Oberwerk, Rückpositiv, Echo und dergl., so versteht man heute darunter I. (Haupt-) Manual (auch Hauptwerk), II., III., IV. Manual, die im Stärkegrad ein *decrescendo* vorstellen in Zahl, wie Stärke der Stimmen (Register). Für das Handklavier oder Manual ist der „8 Fußton" die Grundlage; die größte Pfeife (die für das tiefe große *C*) ist 8 Fuß lang und gibt den Ton, den wir großes *C* benennen. Zu einer (größeren) Anzahl 8füßiger Stimmen treten nun hinzu 4, 2, 16, ja 1füßige Stimmen. Bei der 4füßigen Stimme wird der Tonumfang um 1, bei der 2füßigen um 2, bei der 1füßigen um 3 Oktaven nach der Höhe verschoben, so daß im letzten Falle beim Anschlagen der Taste des dreigestrichenen *a* faktisch das sechsgestrichene *a* ertönt. Bei einer 16füßigen Stimme wird der Tonumfang nach der Tiefe um 1, bei einer (nur vereinzelt bei den größten Orgeln im Manual vorkommenden) 32füßigen Stimme um 2 Oktaven nach der Tiefe verschoben, so daß die große *C*-Taste das Kontra-, bezw. Subkontra-*C* erklingen läßt.

Für das Fußklavier oder Pedal ist der 16′-Ton grundlegend, es wird hier nach der Tiefe der 32′-Ton, nach der Höhe der 8′- und 4′- etc.-Ton damit vereinigt. Regel ist, daß im Manual der 8′-Ton, im Pedal der 16′-Ton sich als Kern geltend mache.

Daneben gibt es auch Register mit der Bezeichnung $1\frac{1}{3}'$, $2\frac{2}{3}'$, $5\frac{1}{3}'$, $10\frac{2}{3}'$, welche auf einer Taste statt des erwarteten Tones dessen Quinte der verschiedenen Oktaven, oder auch, wie bei $3\frac{1}{5}'$, dessen Terz hören lassen. Eine Anzahl, die sogenannten Mixturen oder gemischten Stimmen, sind auch bezeichnet 2-, 3-, 4-, 5- etc. fach neben dem Fußton. Das besagt, daß jede Taste dieser Stimme mit 2, 3, 4 oder 5 verschiedenen Pfeifen besetzt ist, so daß auf der Taste *C* beispielsweise sich nicht bloß *c*, sondern auch dessen Quinte, Oktave, Dezime etc. dazu vernehmen lassen. Das Anschlagen des *C dur*-Dreiklangs hat in dieser Stimme somit den greulichsten Unsinn zur Folge. Es ist klar, daß alle diese Quinten-, Terzen- und gemischten Stimmen erst nach gehöriger Betonung des 8-, 4-, 2- und 16′-Tones zum Mitklingen verwendet werden dürfen, quasi als Verstärkung der harmonischen Obertöne.

Dieses führt zur Feststellung von Grund- und Nebenstimmen. Die Grundstimmen sind Kern- oder Normalstimmen (8′) oder Oktavstimmen (16′, 4′, 2′, 1′); die Nebenstimmen (jene anderen) werden auch Hilfsstimmen genannt. Manche Stimmen werden zur Verstärkung einer Tonregion (etwa des Instrumentalsoprans) nur durch einen Teil der Klaviatur (hier den oberen) geführt (halbe Stimmen).

Die Orgelstimmen sind entweder Labial-Stimmen (-Pfeifen) oder Schnarrwerke, auch Rohrwerke genannt. Die ersteren haben „Lippen" (Labien), welche zur Bildung des Tones dienen; bei den anderen kommt eine messingene Zunge zum Vibrieren („Schnarren"). Die Pfeifen sind offen oder gedeckt. Die gedeckten klingen eine Oktave tiefer als die offenen gleicher Größe. Also Gedackt 8′ hat faktisch nur eine größte Pfeife von 4′, Subbaß 16′ eine größte gedeckte Pfeife von 8′.

Die Grundlage des eigentlichen Orgeltones bildet mit diesen gedeckten Stimmen ein offenes Register, das als Prinzipal wohl die älteste Orgelstimme darstellt, als 32, 16, 8füßiges Prinzipal in verschiedenen Mensuren (Pfeifenweiten) und Intonationen, z. B. als Geigenprinzipal, Sanftprinzipal etc., sodann als Oktave 4′, 2′ oder Superoktave auftritt. Hinzu treten, als nur der Orgel angehörig, die schon bezeichneten Mixturen.

Andrerseits besteht die Orgel aus einer großen Zahl von Stimmen, die Orchesterinstrumente imitieren,

wie es bei der äußerst zahlreichen Familie der Flöten bei der Viola di Gamba etc. der Fall ist. Hierher gehören auch die Rohr- oder Schnarrwerke, z. B. die Posaune, der Bombard, die Trompete, der Chiron, die Klarinette, Oboe, das Engl. Horn. Auch die Nachahmung der menschlichen Stimme wird mit einem Rohrwerk (vox humana) versucht. Mit ungleich größerer und besserer Wirkung wird die Nachahmung der himmlischen Stimme (voix céleste, vox coelestis) bewerkstelligt, die darin besteht, daß jede Taste mit zwei in der Stimmung etwas differierenden, zart intonierten Pfeifen besetzt ist, was einen eigentümlich „schwebenden" Ton ergibt; ähnlich verhält es sich mit der „Unda maris", wo in der Regel der gleiche Ton verschiedener Oktaven „schwebt".

Die Arten und Namen aller Orgelstimmen hier aufzuführen, dürfte sich nicht empfehlen, man kann sie in jeder Orgelbaulehre nachlesen. Der feinfühlige Orchesterdirigent dürfte es sich angelegen sein lassen, den Stimmen der gerade für ihn in Betracht kommenden Orgel genauer nachzugehen, indem er sie ausprobiert und sich nicht schlechtweg auf Namen einläßt. Ein und dasselbe Register wird oft von verschiedenen Orgelbauern verschieden gebaut, wenigstens verschieden intoniert; manche Namen besagen auch sehr wenig und einige machen sogar alle philologischen Erklärungskünste zu schanden.

Der Fingersatz bei der Orgel ist ganz derselbe wie beim Pianoforte; das strenge Legatospiel wird die Grundlage für das der Orgel angemessene Spiel sein; ein *staccatissimo* dürfte im Forte und namentlich, wenn Schnarrwerke mitwirken, zu vermeiden sein; ein *staccato* vertragen die Flöten besser als die Prinzipale, die tiefen Tonlagen besser als die hohen, wo man nicht selten den Eindruck des mechanischen Orchestrionspiels hat. Es hängt dies übrigens (wie auch eine derbere oder feinere Art der Phrasierung, ja auch ein rascheres oder langsameres Tempo) neben dem Charakter der Stimmen auch von der Akustik des Raumes ab. Eine Viola di Gamba duldet keine Prestoläufe, während gewisse Flöten ein schönes dichtes Arpeggio zulassen; in einer leeren gotischen Kirche, die den Ton lang nachhallen läßt, wird man eine Bachsche Fuge langsamer vortragen, als in einem gefüllten Konzertsaal.

Am praktischsten schreibt man für Orgel auf drei Notensystemen, wobei das unterste sich auf das Pedal bezieht. Die Orgel ist ebenso wie das Pianoforte und noch mehr als dieses, unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten in der Rangordnung der Instrumente zu betrachten; erstens als ein zum übrigen Orchester hinzutretendes Instrument und zweitens als ein für sich selbst bestehendes, unabhängiges und vollständiges Orchester.

Es zeugt von der Berlioz eigenen feinen Beobachtungsgabe auch hinsichtlich der Orgel, wenn er schreibt:

„Unzweifelhaft vermag man die Orgel mit den verschiedenen Elementen, die das Orchester bilden, zu vermischen, und man hat es auch mehrmals getan; allein es ist nur eine Herabwürdigung dieses majestätischen Instrumentes, wenn man ihm eine so untergeordnete Rolle zuerteilt; außerdem ist es unverkennbar, daß sein ebenmäßiger, einförmiger Klang niemals mit den an Charakter so verschiedenen Tönen des Orchesters vollständig verschmilzt und daß zwischen diesen beiden musikalischen Mächten eine gewisse geheime Antipathie vorhanden ist. Beide, Orgel sowohl wie Orchester, sind Könige, oder vielmehr: eins ist Kaiser und eins ist Papst; beider Aufgaben sind verschieden, und beider Interessen sind zu umfassend und zu abweichend voneinander, als daß sie miteinander vermischt werden könnten. Auch hat jedesmal, wenn man diese seltsame Annäherung versuchte, entweder die Orgel das Orchester überragt oder das zu einer übermäßigen Gewalt erhobene Orchester seinen Gegner fast ganz in den Hintergrund gedrängt.

Nur die sanftesten Stimmen der Orgel scheinen sich zur Begleitung der Singstimme zu eignen. Im allgemeinen ist die Orgel zu unbeschränkter Herrschaft geschaffen; es ist ein eifersüchtiges und unduldsames Instrument. In einem einzigen Falle könnte sie, wie mir scheint, sich mit Chor und Orchester verbinden, ohne diesem Abbruch zu tun, allerdings auch hier nur unter der Bedingung, daß sie in ihrer feierlichen Absonderung verharrt. Es wäre dies in dem Falle, wo eine gewaltige Menge von Stimmen im Chor einer Kirche, in beträchtlicher Entfernung von der Orgel aufgestellt, von Zeit zu Zeit ihren Gesang unterbrechen würde, um ihn ganz oder teilweise von der Orgel wiederholen zu lassen; vielleicht auch, wenn der Chor bei einer Trauerzeremonie durch abwechselnd vom Orchester und der Orgel hervorgebrachte Klagetöne von den äußersten Punkten des Tempels aus begleitet würde, derart, daß die Orgel wie ein geheimnisvolles Echo der Orchestertöne erklänge. Eine solche Instrumentationsweise würde sich gewiß zu großartigen, erhabenen Effekten eignen; aber selbst in diesem Falle würde sich die Orgel in Wirklichkeit nicht mit den anderen Instrumenten vermischen, sondern ihnen gegenüber wie Frage und Antwort klingen; nur insoweit wäre ein Bündnis zwischen den beiden rivalisierenden Mächten möglich, falls keine von ihnen etwas von ihrer Würde verlöre. Jedesmal, wenn ich Orgel und Orchester zusammenwirken hörte, schien es mir von übler Wirkung, und zwar zum Schaden des Orchesters, statt im Gegenteil dessen Kraft zu steigern."

Was hier Berlioz im Auge hat, ist wohl dasselbe, was wir auch schon in gewissen Orchesterpartituren (z. B. Rubinstein) konstatieren: Ungeschickte, ständige Anwendung der Holzbläser neben dem Blech z. B. gibt eine gewisse trübe, schmutzige Klangfarbe, der Glanz des Orchesters geht verloren, seine Kraft scheint gelähmt. Ähnlich wirkt die Orgel mit ihren vielen Holzbläsern, und auch die Schnarrwerke schädigen oft den Glanz des Orchesterblechs, wobei eine nie gänzlich zu vermeidende kleine Stimmungsdifferenz auch nachteilig mitwirkt.

Indessen müssen wir uns vorhalten, daß lange

Zeit (siehe die Kirchenmusiken von J. S. Bach) die Orgel das Accompagnement für konzertierende Orchesterinstrumente hergab und daß zweifellos der Orgelton in einzelnen Registern wie in der möglichen Legion von Farbenmischungen (wofür unsre Organisten häufig keine Ohren haben) sich dem Ton der Orchesterinstrumente ungleich besser amalgamiert als z. B. der Klavierton, den wir in unserer Kammermusik jahraus, jahrein mit Geigen, ja auch mit Blasinstrumenten in einer nicht immer erquicklichen Ehe leben sehen. Es ist zweifellos auch vom Orgelstil manches in den Orchesterstil übergegangen.

Dazu kommt nun aber, daß im Orgelbau und seinen mechanischen Teilen in neuester Zeit derartige Fortschritte zu verzeichnen sind, daß jener Absolutismus der Orgel einem künstlerisch konstitutionellen Einvernehmen mit dem Orchester Platz machen konnte; ja durch die Orgel sind dem Orchester unzählige neue Farben und Farbenmischungen zugeführt worden. Im Grunde ist ja die Orgel eben auch nichts andres als — ein Blasinstrument. Freilich nicht in dem Sinne, wie etwa die Orchester-Oboe, ein persönlich-belebtes, aber es kann doch in dem Grade etwa mechanisch-belebt sich geben, wie sich auch gar manche Orchesterspieler der Dynamik des Tonstückes gegenüber verhalten.

Wir meinen hier nicht die Einrichtung des sogenannten Rollschwellers, von der schon Berlioz spricht: mittels eines Fußtrittes vermag man alle Stimmen vom zartesten *pp* bis zum dröhnendsten *ff* auf einem Ton oder Akkord rasch oder langsam und breit in einer Art *crescendo* zur Ansprache zu bringen. Sagen wir, der angehaltene *C dur*-Akkord erscheint zuerst *ppp* (Aeoline), tritt man nun jenen Fußtritt allmählich nieder, so gesellen sich mehr und mehr in feiner Abstufung die *pp*, dann die *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*-Stimmen etwa bis zur 6 fachen Mixtur oder bis zur Trompete hinzu und umgekehrt gehen wir vom *fff* bis zu jenem *ppp* der Aeoline, also in einer Art *decrescendo* zurück. Dieser Rollschweller kann gewiß bei großem Apparat, wenn Orchester und Chor mittun, von gewaltiger und, wenn die Folge der Stimmen feinfühlig angeordnet ist, auch dynamisch zusagender Wirkung sein.

Mit diesem „ruckweisen" *crescendo* und *decrescendo* ist wenig gedient im Accompagnement etwa von Instrumental- und Vokal-Solis, wobei man oft in der Lage ist, nur eine einzige oder wenige Orgelstimmen anzuwenden. Der Orgelton dieser wenigen Stimmen bleibt starr und steif im Gegensatz zu der dynamischen Beweglichkeit der Singstimme und der Geige. Die Wärme, die eine Orgelstimme, ähnlich wie etwa eine Akkordgrundlage der *p*-Hörner beim ersten Hören ausströmt, wird da im Verlaufe in „Kälte" umgesetzt.

Hier tritt in Funktion der sogenannte Jalousieschweller, dessen Mechanismus darin besteht, daß die Orgelstimmen in einen Holzkasten eingebaut sind, der an der vorderen Seite, vielleicht auch an der rechten und linken Seite, Jalousien hat, die man mittels Fußtrittes öffnen und schließen kann. Sind die Jalousien geöffnet, so ist der Ton offen, hell, *f*; sind die Jalousien geschlossen, so klingt er ganz entfernt, gedämpft, *pp*; durch allmähliches Öffnen und Schließen gewinnt man die dazwischen liegenden Nuancen. Man findet meist in größeren Orgeln diese Einrichtung nur auf dem III. oder IV. Manual, dem zartesten, ohnehin am schwächsten klingenden Klaviere der Orgel, wo etwa $\frac{1}{6}$ oder $\frac{1}{8}$ der Orgelregister und wiederum die zartest intonierten vereinigt sind. Hier den Jalousieschweller anzuwenden, ergibt eine sehr wenig in Betracht kommende Wirkung. Vielmehr empfiehlt es sich, sämtliche Orgelregister, also den ganzen Pfeifenkörper in diesen Kasten einzubauen und mit Jalousieschwellern zu versehen, dann kann man das einzelne Register, wie den ganzen Orgelgesamtton aus dem *p* ins *f* und umgekehrt aus dem *f* ins *p* führen.

Noch vollkommener wird die Dynamik, etwa ein *crescendo*, wenn man Roll- und Jalousieschweller verbindet, etwa erst bei geschlossenem Kasten den Rollschweller anwendet und dann die Jalousien öffnet.

Es gibt Organisten, die sich an einem *crescendo*, das in der „ruckweisen" Vereinigung von Orgelstimmen durch den Rollschweller besteht, genügen lassen. Der Rollschweller läßt nämlich in einer sich stets gleichbleibenden Skala die Stimmen oder Register nacheinander eintreten. Geschieht dieses Verstärken oder Vermindern auch immerhin in musikalischem Sinne, d. h. wird hierbei die musikalische Phrase berücksichtigt (was aber leider nur selten der Fall ist), so wird das auf die Dauer doch monoton. Häufig schreibt auch der Komponist eine andre Art von Registerfolgen, wie sie der Rollschweller bietet, vor, oder nach dem Dafürhalten des Dirigenten ist dem Gesamtklang des Orchesters das Rollschweller-*Crescendo* nicht zuträglich. In solchen Fällen hat der Organist von seiner Rollschweller-„Virtuosität" Abstand zu nehmen und sich mit einem „Registrator" (zugleich „Umblättler"), der doch meist nicht zu umgehen ist, ins Einvernehmen zu setzen, der die Verstärkungen oder Verminderungen des Tones durch Hinzunehmen oder Abstoßen von genau festzustellenden Registern im Sinne der musikalischen Phrase besorgt. Im übrigen wird die Funktion des Registrierens bei pneumatischen, elektro-pneumatischen (und den vor der Türe stehenden rein elektrischen) Orgeln außerordentlich erleichtert durch die große Zahl jener „Register", die als mechanische Hilfszüge den klingenden Registern zur Seite treten. Sie sind als Plättchen, als Druckknöpfe, auch als Fußtritte angebracht und ermöglichen die rascheste Folge der zahllosen Kombinationen von Registern. Man hat neben „Kollektivzügen" „feststehende" und „freie Kombinationen", die vor Beginn des Vortrags eingestellt und durch einen einfachen Druck nach einander in Anwendung gebracht werden können. Wie man die einzelnen Manuale nicht nur an ein-

ander „koppelt“, sondern auch auf einander überträgt, so kann man auch die Pedalstimmen auf dem Manual zur Ansprache bringen.

Auf dieses „Instrumentieren“ der Tonstücke durch die Orgel verwendet man leider viel zu wenig Sorgfalt. So kommt es einerseits, daß durch die Orgel das Orchester oft in seiner Wirkung geschädigt wird, und andrerseits, daß die unendlich mannigfaltigen Klangwirkungen, die neuere Komponisten durch Kombination von Orchester und Orgel beabsichtigen, sie aber leider bei der Verschiedenheit der Orgeln nicht genau vorschreiben können, vielmehr häufig der Intelligenz der Organisten überlassen müssen, nicht erreicht werden. Der gewissenhafte Orchesterdirigent wird sich in diesem Punkte mit dem von ihm meist etwas schüchtern behandelten Instrument und seinem unnahbaren Beherrscher, der gerne die Würde einer Majestät mit der Grobheit eines Bälgetreters verbindet, in Zukunft etwas genauer auseinanderzusetzen haben, als dieses bei Werken der Vergangenheit, etwa einem Händelschen Oratorium, geschah und nötig war. Auch die Deutlichkeit, das „Blühen“ Bachscher Melodie und Polyphonie setzt gewissenhafte Orgelnuancierung voraus. Und die großen Bachschen Orgelwerke (Präludien, Fugen, Tokkaten etc.) sollten unter Berücksichtigung aller gebotenen Mittel: der Farbenmischung, der Dynamik, des gleichzeitigen Benützens verschiedener und verschieden registrierter Manuale und des Pedals, ähnlich „instrumentiert“ werden, wie es bei einer Symphonie des Orchesters geschieht. Nur so kann das unendlich reiche und weit verzweigte Melos der Bachschen Tonsprache dem Hörer zu Gemüte geführt werden. Aber wir sind oft in der Lage, ein musikalisches Geplärre als „Orgeln“ zu bezeichnen.

Der Dirigent sei endlich auf eine Neuerung aufmerksam gemacht, der er um so mehr seine Aufmerksamkeit zuwenden muß, als namentlich unsre deutschen Orgelbauer die Neuerungs- und Unternehmungslust nicht allzusehr plagt. Es ist noch nicht lange her, daß man die Orgeltraktur von der Taste an, ganz wie im Mittelalter, mit Holzspänen und Draht herstellte, während überall sonst Dampf, Pneumatik und Elektrizität längst in mechanische Tätigkeit getreten waren!

Bei Aufführungen großer Werke für Chor, Soli, Orchester, Orgel ist durch die weite Entfernung des Orgelspieltisches die Mitwirkung der Orgel oft geradezu illusorisch, ja unmöglich. Wie sollen auf einem Musikfest Sängerin, konzertierende Geige, Streichquintett zusammenwirken mit einem durch das ganze Orchester, einen Riesenchor, oft noch durch Publikum getrennten Organisten, der, wie so häufig, noch dazu in einem Winkel hoch auf der Galerie haust, dem es zu allem Überflusse oft rein unmöglich ist, den Dirigenten auch nur zu sehen? Er verläßt sich notdürftig auf sein Ohr und das — trügt ihn, denn die große Entfernung von den mitwirkenden Solisten hat allerlei akustische Täuschungen im Gefolge, deren Opfer der Komponist ist, den dann das Publikum nicht „versteht“.

Hier helfen allein transportable Spieltische, die mittels eines elektrischen Kabels an den Orgelkörper angeschlossen werden. Der Organist sitzt dort, wo es der Dirigent für angemessen erachtet, eventuell hinter den Solosängern, bei den ersten Geigen oder beim Dirigenten oder sonstwo. Diese Einrichtung, die seit 10 Jahren in Frankreich, England, Amerika (in Kirchen hat der Organist seinen Platz beim amtierenden Geistlichen und läßt von hier aus die große Orgel, wie „Stimmen aus der Höhe“ etc. erklingen) allgemein üblich ist und sich bewährt hat, neuerdings auch in Deutschland (Heidelberg) in Aufnahme kommt, ermöglicht bei der Schnelligkeit des elektrischen Stromes ganz allein ein präzises Zusammengehen von Orchester und Orgel, ein gedeihliches Zusammenleben von „Staat“ und „Kirche“. Hier, weit von der Orgel entfernt, kann auch der Organist die musikalische Wirkung seiner Registermischung, die Tonstärke etc. besser beobachten, als wenn er an und in der Orgel selbst sitzt und sozusagen vor lauter Bäumen den Wald nicht sieht.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Behandlungsweise der Orgel für sich allein, als ein, ein besonderes Orchester bildendes Instrument, näher einzugehen. Wir beabsichtigen nicht, eine Unterrichtsmethode der verschiedenen Instrumente zu schreiben, sondern wir wollen nur erforschen, in welcher Weise sie gemeinschaftlich zu musikalischen Wirkungen beizutragen vermögen. Die Kunst des Orgelspiels, d. h. die Kunst, die verschiedenen Register auszuwählen und sie einander gegenüberzustellen, beruht eben auf dem Talent des Organisten, von dem man, dem Gebrauch gemäß, erwartet, daß er auch im Improvisieren geübt ist. Im anderen Falle, wenn der Organist nur Virtuos ist, der ein vorgeschriebenes Werk auszuführen hat, muß er sich streng nach den Angaben des Komponisten richten, der deshalb die besonderen Hülfsmittel des Instrumentes genau kennen und sie gut anzuwenden verstehen muß Aber kein Komponist, falls er nicht selbst ein tüchtiger Organist ist, wird unserer Meinung nach mit diesen so vielseitigen und zahlreichen Hülfsmitteln genügend vertraut sein.

Will man in einer Komposition die Orgel gemeinschaftlich mit den Singstimmen und anderen Instrumenten verwenden, so darf man nicht außer acht lassen, daß ihre Stimmung einen Ton tiefer ist als die heutige Orchesterstimmung, und daß sie demzufolge als ein transponierendes Instrument in *B* behandelt werden muß*). (Ganz im Gegensatze hierzu steht die Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig einen Ton höher als das Orchester**).

---

*) Dies bezieht sich nur auf die alten Orgeln; die heutigen Orgelbauer stimmen ihre Instrumente in der Tonhöhe des Orchesters. Leider aber versäumen die Orgelbauer und ihre Auftraggeber zumeist, die Orgel bei der richtigen Temperatur mittels einer warm geblasenen Oboe einzustimmen. In einer kalten Kirche nach der Pariser Stimmgabel eingestimmt, ist die Orgel zum Zusammenwirken mit Orchester unbrauchbar.

**) Ist heutzutage nicht mehr der Fall.

Die Orgel hat sanfte, hellglänzende, aber auch furchtbare Klangeffekte, doch liegt es nicht in ihrer Natur, dieselben rasch aufeinander folgen zu lassen; sie kann daher nicht wie das Orchester unmittelbar aus dem Piano ins Forte übergehen, oder umgekehrt.

Die Orgel kann alle Klangeffekte, die zartesten und dröhnendsten Akkorde unmittelbar hintereinander hergeben; durch die Schweller auch aus dem *ppp* ins *fff* führen. (Hier hat also Berlioz ganz veraltete Ansichten.)

Mittelst der neuerdings angebrachten Verbesserungen ist es indes möglich, durch allmähliches Eintretenlassen verschiedener, gemeinsam wirkender Stimmen eine Art *Crescendo*, und desgleichen durch Zurückziehen derselben ein *Decrescendo* hervorzubringen. Allein das durch dies sinnreiche Verfahren herbeigeführte Anschwellen und Abnehmen des Tones entbehrt noch jener mittleren Schattierungen, welche dem Orchester so viel Farbe und Leben erteilen. Man vernimmt mehr oder weniger den unbelebten Mechanismus. Das Instrument von Erard, bekannt unter dem Namen Expressiv-Orgel, besitzt allerdings die Fähigkeit, den Ton wirklich anzuschwellen und zu vermindern, aber es hat noch keinen Eingang in die Kirchen gefunden. Männer von Ansehen und sonst vortrefflicher Einsicht verdammen die Anwendung derselben als dem Charakter und der religiösen Bestimmung der Orgel zuwider.

Ohne die oft aufgeworfene große Frage, ob der Ausdruck in der geistlichen Musik zulässig sei, hier näher zu beleuchten (eine Frage, welche der vorurteilsfreie, einfache gesunde Menschenverstand im ersten Augenblick lösen würde), erlauben wir uns doch, die Anhänger der gleichförmigen Musik, des cantus planus, der ausdruckslosen Orgel (als wenn die starken, sanften und verschiedenartig gefärbten Stimmen nicht schon Mannigfaltigkeit und Ausdruck in die Orgel hineinbrächten) darauf aufmerksam zu machen, daß sie die ersten sind, welche in laute Bewunderung ausbrechen, wenn sie bei Aufführung eines Chors in einem geistlichen Musikstücke durch die Feinheit der Schattierungen, durch die Abstufungen des *Crescendo* und *Decrescendo*, des Halbdunkels, der anschwellenden, ausgehaltenen, verlöschenden Töne, mit einem Worte, durch alle Eigenschaften, welche der Orgel fehlen und die Erards Erfindung ihr verschaffen möchte, entzückt werden. Sie stehen also in offenbarem Widerspruch mit sich selbst, sie müßten denn (wozu sie allerdings fähig sind) behaupten, daß die Schattierungen des Ausdruckes, welche vollständig passend, religiös und katholisch für die menschliche Stimme sind, auf die Orgel angewandt, plötzlich irreligiös, ketzerisch und gottlos werden. Ist es nicht sonderbar (man verzeihe mir diese Abschweifung), daß diese selben Kritiker, welche sich in Sachen der religiösen Musik so konservativ gebärden und mit Recht verlangen, daß nur das wahrhaft religiöse Gefühl sie inspirieren dürfe (natürlich unter dem Verbot, die Schattierungen dieses Gefühls auszudrücken), daß eben dieselben, sage ich, nie darauf gefallen sind, den Gebrauch der Fugen von rascher Bewegung, welche seit alten Zeiten die Grundlage der Orgelmusik aller Schulen bilden, zu verbieten? — Werden die Themen dieser Fugen, von denen einige ganz nichtssagend sind, während andere sogar sich stark zum Komischen neigen, etwa dadurch religiös und würdevoll, daß sie überhaupt im fugierten Stil geschrieben sind, d. h. in einer Form, die möglichst oft ihre Wiederholung und allseitige Vorführung gestattet? Verwandeln etwa diese unzähligen Einsätze der verschiedenen Stimmen, diese kanonischen Nachahmungen, diese Bruchstücke verrenkter, durcheinander geworfener, sich gegenseitig verfolgender, voreinander fliehender, übereinander sich wälzender Phrasen, dieses Durcheinander, das alle wahre Melodie ausschließt und bei welchem die Akkorde so rasch aufeinander folgen, daß man ihren Charakter kaum aufzufassen vermag, dieses fortwährende Hin- und Herwogen des ganzen Tonstroms, dieser Anschein von Unordnung, diese plötzlichen Unterbrechungen einer Stimme durch die andere, alle diese abscheulichen harmonischen Narrenspossen, welche ganz geeignet wären, um eine Orgie von Wilden oder einen Tanz von Dämonen zu schildern, — verwandeln sie sich etwa innerhalb der Pfeifen einer Orgel und nehmen sie den feierlichen, großartigen, ruhigen, demütigen oder träumerischen Ausdruck des heiligen Gebets, der stillen Betrachtung oder auch nur des Schreckens, des religiösen Entsetzens an?

Wenn ich in Bezug auf Orgelfugen Berlioz' Ansicht wohl teile, so scheint mir doch dieser ganze Abschnitt von rein individuellem Hasse Berlioz' gegen polyphonen Stil überhaupt eingegeben zu sein — ein Haß, den nicht jeder recht zu teilen vermag, auch wenn er sich von den Eingebungen des Berliozschen Genius sonst willig entzücken läßt. Auch steht hier dem Deutschen der Romane gegenüber!!!

Es mag allerdings seltsam organisierte Naturen geben, denen dies alles so erscheint. Jedenfalls haben die soeben von mir erwähnten Kritiker, wenn sie auch nicht die Behauptung aufstellen, daß die lebhaften Orgelfugen religiöses Gepräge an sich trügen, dieselben doch nie als unpassend und abgeschmackt getadelt, wahrscheinlich deswegen, weil sie den Gebrauch schon von alters her eingeführt fanden, weil selbst die geschicktesten Meister, ebenfalls der Gewohnheit folgend, Fugen in großer Anzahl verfaßt haben, und endlich, weil die Schriftsteller, welche über religiöse Musik schreiben, meist selbst an den Dogmen hängen und alles, was in dem geheiligten Ideenkreise irgend eine Veränderung herbeiführen könnte, als gefährlich und mit dem Glauben unverträglich betrachten. Meine Überzeugung ist — um wieder auf unsern Gegenstand zurückzukommen — daß die Erardsche Erfindung eine wirkliche Vervollkommnung sehr zum Vorteile des wahren religiösen Stils bedeutet; möge diese Erfindung an den alten Orgeln auch nur als ein einziges neues Register angebracht werden, so daß es im Belieben des Organisten stände, die ausdrucksvollen Töne anzuwenden oder nicht, oder wenigstens gewisse Töne unabhängig von den anderen anschwellen und abnehmen zu lassen.

Instrumente mit Mundstück von Messing.

Das Horn.*)

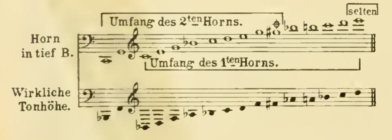
Da dies Instrument zu vielfachem Wechsel der Tonarten eingerichtet ist, wodurch seine Stimmung mehr oder weniger erhöht oder erniedrigt wird, so ist es nicht möglich, seinen Umfang genau anzugeben, ohne zugleich die betreffende Gattung des Hornes namhaft zu machen. Es ist Tatsache, daß auf Hörnern von tiefer Stimmung leichter hohe, als tiefe Töne hervorzubringen sind, mit Ausnahme der tiefen A-, B- und C-Hörner, deren große Rohrlänge die Ansprache der hohen Töne erschwert. Dagegen ist es wieder leichter, auf Hörnern von hoher Stimmung die tiefen, als die hohen Töne anzugeben. Außerdem gibt es Hornisten, welche sich eines weiten Mundstückes bedienen und hauptsächlich im Blasen der tiefen Töne geübt sind: diese können die höheren Töne nicht herausbringen, während wieder andere, die ein enges Mundstück benutzen, nur an die hohen Töne gewöhnt sind. Für jede Stimmung des Instrumentes besteht also ein besonderer Umfang und außerdem noch ein spezieller für die Bläser des hohen (ersten), und die des tiefen (zweiten) Hornes.

Das Horn wird im Violin- und im Baßschlüssel notiert, doch muß der Violinschlüssel eine Oktave tiefer gedacht werden, als er geschrieben steht. Die folgenden Beispiele werden dies erläutern.

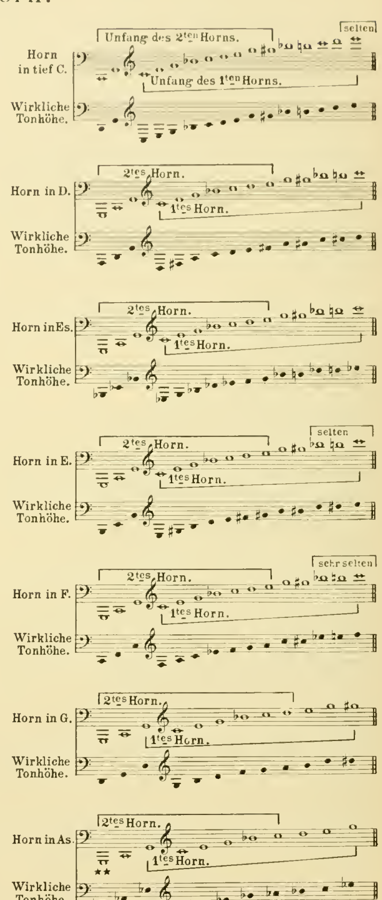
Alle Hörner, mit Ausnahme des hohen C-Hornes, sind transponierende Instrumente, ihre Noten entsprechen also nicht dem wirklichen Klange.

Es gibt zwei Arten von Tönen, die sehr verschiedenen Charakters sind; die **offenen Töne**, welche fast stets den natürlichen Klang der harmonischen Schwingungsteilungen des Rohres angeben und ohne andere Beihülfe als die der Lippen und des Atems des Spielers erzeugt werden, und die **gestopften Töne**, welche dadurch entstehen, daß man den Schalltrichter (die **Stürze**, d.h. die untere Mündung) des Hornes mehr oder weniger mit der Hand verschließt.

In der folgenden Tabelle sind zunächst die offenen Töne der verschiedenen Stimmungen, sowie der Umfang der ersten wie zweiten Hörner verzeichnet.

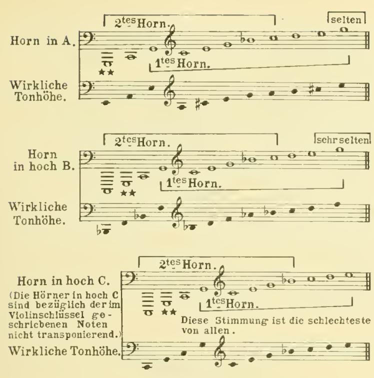


⊕) Das offene gis ist nicht so leicht wie das g herauszubringen, doch wird es leicht, wenn man es durch einen der nächstliegenden Töne vorbereitet, also durch g, fis oder a. Es klingt ein wenig zu hoch.



**) Dieses tiefe G ist für die hohen Stimmungen leichter erreichbar, aber in allen Stimmungen meist schlecht und schwankend.

*) Von diesen Ausführungen Berlioz' ist das meiste veraltet. Siehe Anmerkung auf Seite 275.



★★) siehe Fußnote vorige Seite.

Die Familie der Hörner ist vollständig; es gibt solche in allen Tonarten, obschon man allgemein das Gegenteil glaubt. Die anscheinend in der chromatischen Tonleiter noch fehlenden erhält man mit Hülfe eines Setzstückes (Verlängerungsrohres), welches das Instrument um einen halben Ton erniedrigt. So sind die aus ganzen Stücken bestehenden Hörner zwar nur die in tief B, in C, D, Es, E, F, G, As, hoch A, hoch B und hoch C, aber durch Aufsetzen des Setzstückes bei den Hörnern in tief B und C erhält man tief A und H; ebenso werwandelt man durch dasselbe Mittel die Stimmung D in Des (oder Cis), die Stimmung G in Ges (oder Fis), und die Stimmung hoch C in hoch H (oder Ces). Letztere Stimmung erlangt man auch durch bloßes Herausziehen des Stimmenzuges des Hornes in hoch C.

Die gestopften Töne zeigen nicht nur gegenüber den offenen Tönen, sondern auch unter sich bemerkenswerte Verschiedenheiten an Charakter und Stärke des Klanges. Diese Unterschiede ergeben sich aus der mehr oder weniger großen Öffnung, welche die Hand des Bläsers in dem Schalltrichter übrig läßt. Für gewisse Töne muß der Schalltrichter um ein Viertel, Drittel, die Hälfte, für andere fast gänzlich geschlossen werden. Je mehr man den Schalltrichter schließt, desto dumpfer wird der Ton, desto rauher und schwieriger für sichere und reine Angabe. Es herrscht also ein großer Unterschied unter den gestopften Tönen, und wir wollen uns zur Bezeichnung jener Töne, bei denen der Schalltrichter nur zur Hälfte geschlossen wird, und die somit die besseren sind, des Zeichens ½ bedienen. Im folgenden Beispiel zeigen demnach die weißen (ganzen) Noten die offenen Töne, deren Verzeichnis bereits mitgeteilt worden ist, die schwarzen (Viertel) Noten dagegen die gestopften Töne an.

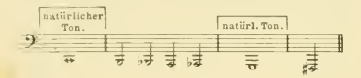


Bevor wir weiter gehen, und um einen vollständigen Überblick des Hornumfanges geben zu können, ist noch zu erwähnen, daß es außerdem einige offene Töne gibt, die weniger bekannt sind als die vorigen, aber doch mit großem Nutzen verwendet werden können. Es sind dies: das hohe ges, das stets ein wenig zu tief ist und daher nur zwischen zwei F rein klingend erscheint: während es nie statt fis gebraucht werden kann; ferner das tiefe as, welches man dadurch erhält, daß man das g treibt und die Lippen zusammenkneift; das tiefe f, das im Gegensatz hierzu durch Blasen mit schlaffen Lippen erzeugt wird. Diese beiden letzterwähnten Töne sind wertvoll; namentlich bringt das as in allen Stimmungen, die höher sind als D, bei manchen Gelegenheiten eine vortreffliche Wirkung hervor. Das f dagegen ist schon gewagter bezüglich der Ansprache und schwieriger mit Sicherheit und Reinheit auszuhalten. Diese tiefen Töne können ohne jede Vorbereitung mit aller Schärfe angegeben werden, wenn man es vermeidet, sie unmittelbar auf sehr hohe folgen zu lassen; doch ist es für gewöhnlich am besten, ihnen ein g vorauszuschicken, z. B.



Der Übergang von as zu f ist in gemäßigtem Tempo ausführbar:

Manche Hornisten lassen noch unterhalb dieser Noten das e hören: , das aber abscheulich klingt und äußerst schwer anzugeben ist, weshalb ich den Komponisten von dessen Anwendung abrate. Ebenso verhält es sich mit den folgenden fünf, unter dem tiefen C liegenden Tönen, die selten rein ansprechen, sehr schwer festzuhalten sind und jedenfalls nur auf Mittelhörnern, wie denen in D, E und F, und zwar in absteigender Fortschreitung versucht werden dürfen:



Stellt man den Umfang des ersten Hornes mit dem des zweiten zusammen, und läßt man den offenen natürlichen Tönen die künstlich offenen und die gestopften Töne folgen, so erhält man von der Tiefe nach der Höhe eine ungemein weite chromatische Tonleiter:

Gesamtumfang des Horns.



Hier sei noch bemerkt, daß rasche Tonfolgen auf dem Horne desto schwieriger sind, je tiefer seine Stimmung ist, da sein in diesem Falle beträchtlich langes Rohr nicht sofort in Schwingung geraten kann. Die tieferen Töne, selbst die natürlichen, können in allen Stimmungen nur im mäßigen Tempo auf einander folgen: es ist dies übrigens ein allgemeines Gesetz, das man bei der Anwendung sämtlicher Instrumente beachten muß. Da die tiefen Töne nämlich aus einer verhältnismäßig geringeren Anzahl von Schwingungen entstehen, so bedarf der Klangkörper der nötigen Zeit zur Hervorbringung des Tones. Daher wäre eine Stelle, wie die folgende:



auf einem tiefen Horne (in B, C, D) unausführbar oder von schlechter Wirkung. Auch diese Stelle:

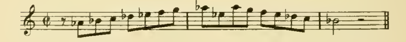
Allegro.

die auf einem Horne in F und in höheren Stimmungen möglich ist, würde für die Hörner in tief C und B sehr schlecht ausführbar sein.

Bei Anwendung der gestopften Töne, namentlich im Orchester, muß man darauf bedacht sein, dieselben so viel wie möglich mit offenen Tönen zu vermischen, und nicht von einem gestopften auf den anderen gestopften Ton, oder wenigstens nicht von einem schlechten gestopften Ton auf einen anderen gleich schlechten überspringen.

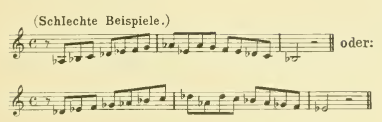
So wäre es sinnlos zu schreiben:

Dagegen würde eine Passage wie die folgende:



nicht des Wohlklanges entbehren und leicht ausführbar sein, weil sie nur einen einzigen schlechten gestopften Ton enthält (das erste as); während

die gleiche Stelle, in die tiefere Oktave oder Quinte transponiert·



ebenso lächerlich wie äußerst schwierig wäre.

Aus diesen drei Beispielen ersieht man, daß die besten gestopften Töne mit Ausnahme der vier folgenden:

sich sämtlich über dem as der Mittellage befinden; sie bilden die schon weiter oben angeführte Reihe:

Daher klingt das oben angeführte Beispiel in As, welches in der einen Oktave gut ist, in der tieferen Oktave, wo es fast ganz aus den schlechtesten gestopften Tönen besteht:

sehr schlecht, obschon es mit dem as, einer künstlich offenen Note beginnt, die aber in solchem Falle, weil rasch und ohne Vorbereitung genommen, ziemlich gefährlich anzugeben ist.

Die alten Meister haben sich im allgemeinen auf den Gebrauch der offenen Töne beschränkt, welche sie außerdem – aufrichtig gesagt – recht ungeschickt verwendeten. Selbst Beethoven ist sehr zurückhaltend in der Anwendung der gestopften Töne, wenn er die Hörner nicht gerade Solo blasen läßt. Sein Orchester bietet nur wenige Beispiele dafür, und wenn er sie doch einmal verwendet, so geschieht es fast immer nur einer hervorragenden Wirkung wegen. So verhält es sich mit den gestopften Tönen der drei Es-Hörner im Scherzo der Eroica, und mit dem tiefen fis des zweiten Hornes in D im Scherzo der A-dur-Symphonie. (Partiturbeispiele 103 u. 104).

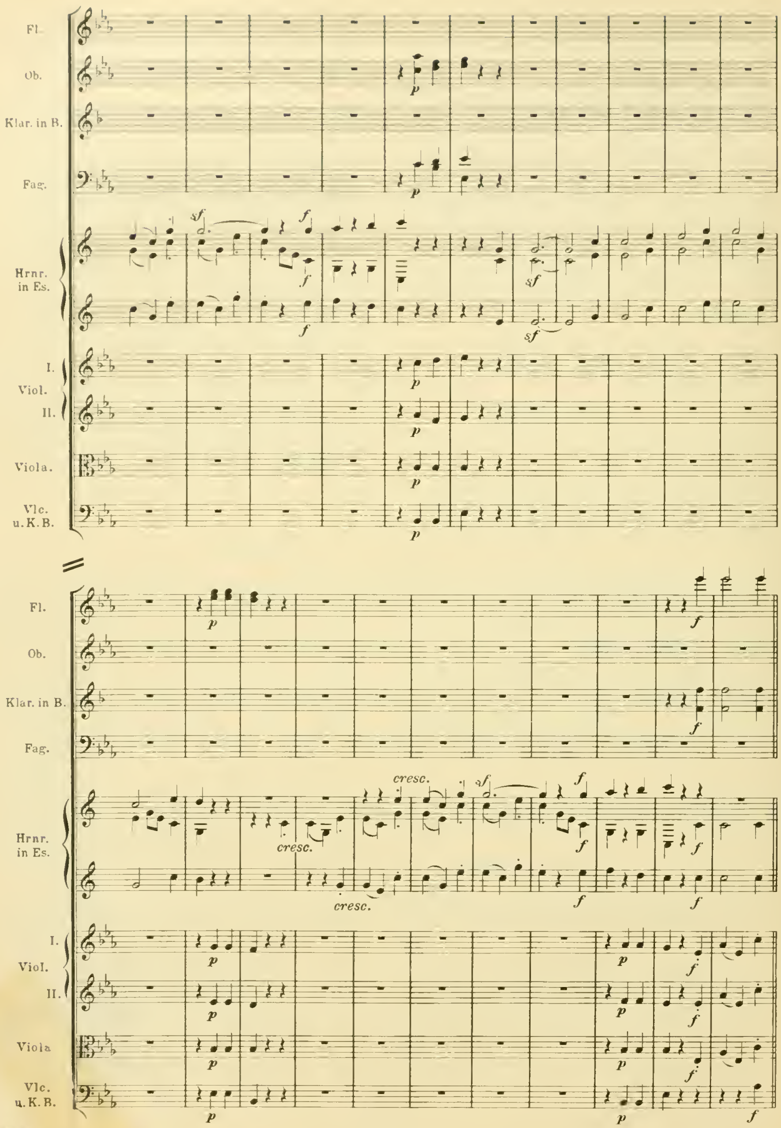
Nº 103. Sinfonia eroica, Scherzo.

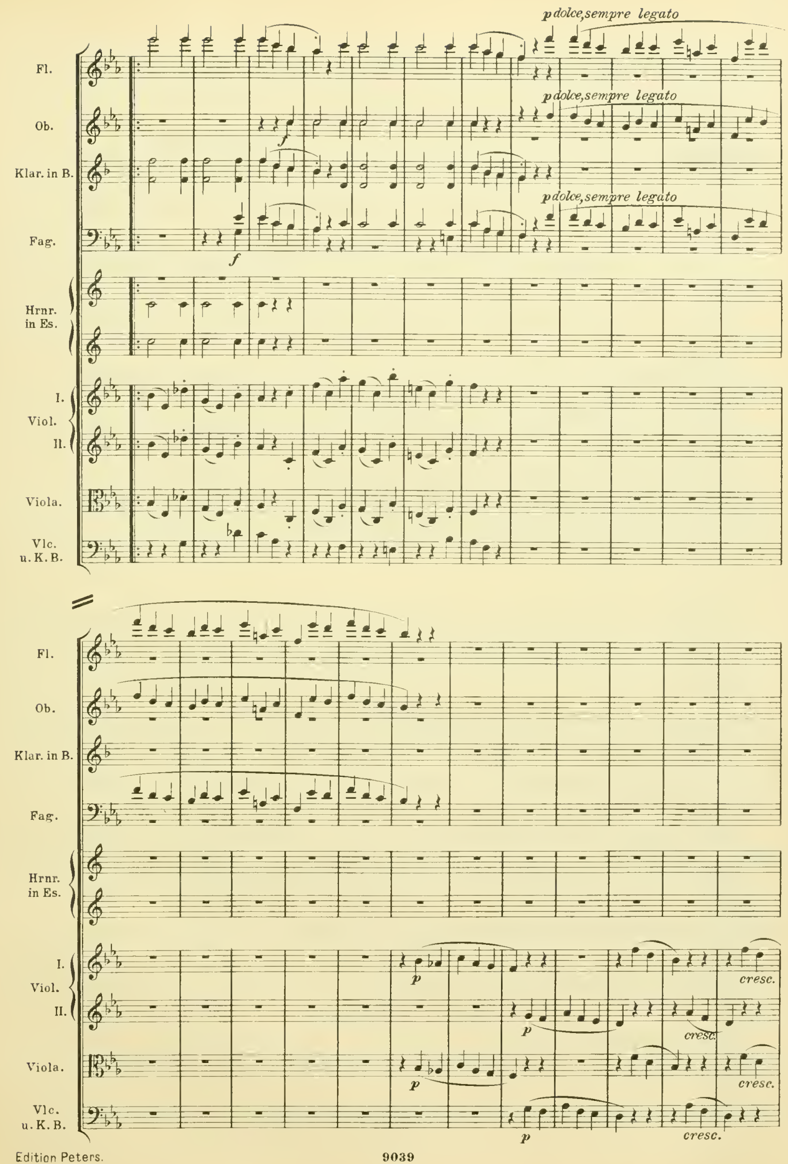
Beethoven.

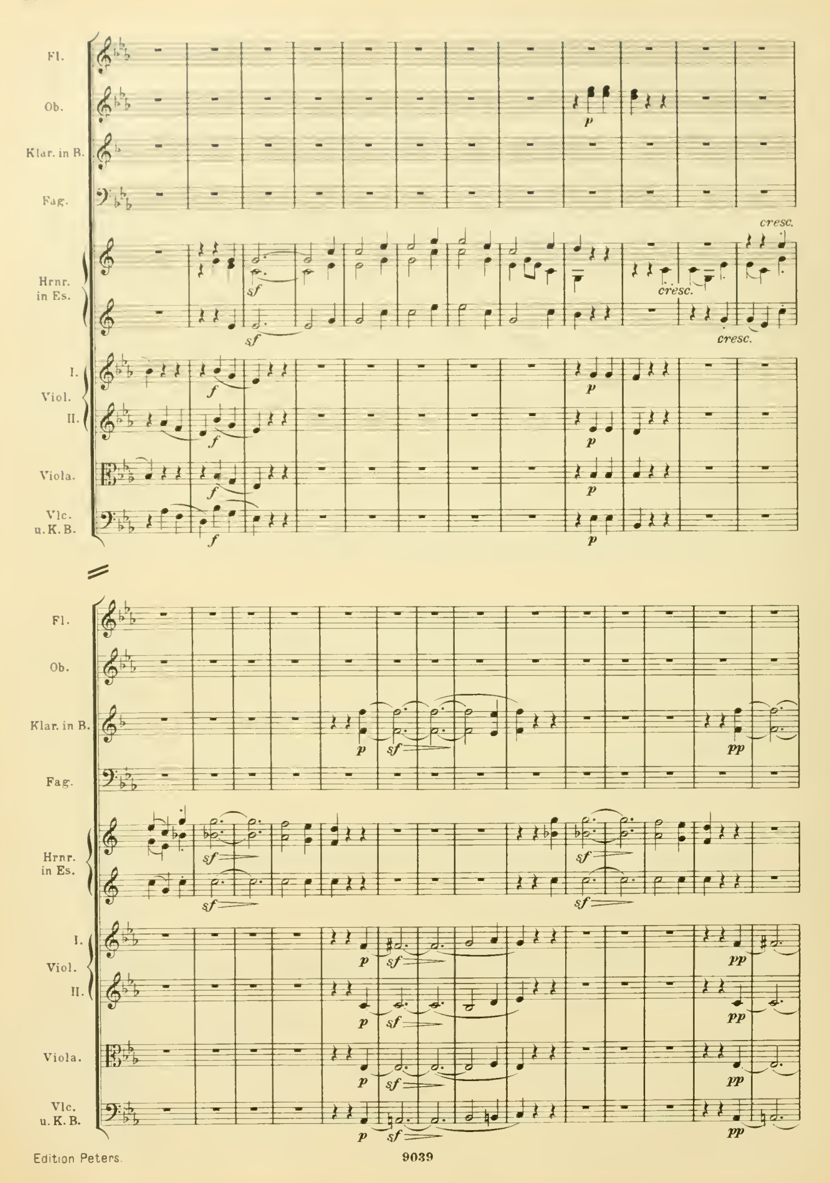
Allegro vivace.

Flöten. Oboen. Klar. in B. Fag. I. II. Hörner in Es. III. Viol. I. II. Viola. Vcello u. Kontrab.

sf *p* *cresc.*


Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in Es.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vlc. u. K.B.
cresc.


p dolce, sempre legato
Fl.
p dolce, sempre legato
Ob.
f
Klar. in B.
p dolce, sempre legato
Fag.
f
Hrnr. in Es.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc. u. K. B.
Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in Es.
I.
Viol.
II.
p
cresc.
p
cresc.
Viola.
p
cresc.
Vlc. u. K. B.
p
cresc.



Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in Es.
Viol.
I.
II.
Viola.
Vlc. u. K. B.
cresc.
sf
f
p
pp



Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in Es.
I. Viol. II.
Viola.
Vlc. u. K. B.

Nº 104. A-dur-Symphonie, Satz III.

Assai meno presto.

Beethoven.




Fl.
Ob.
Klar. in A.
Fag.
Hrnr. in D.
cresc.
I
Viol.
II
cresc.
cresc.
Fl.
cresc.
ff
Ob.
cresc.
ff
Klar. in A.
cresc.
ff
Fag.
cresc.
ff
Hrnr. in D.
cresc.
ff
Trp. in D.
ff
Pke.
tr
ff
I.
Viol.
II.
ff
ff
Viola.
cresc.
ff
Vlc. u. K.B.
cresc.
ff

Ohne Zweifel ist dieses Verfahren der heutzutage von den meisten französischen und italienischen Komponisten angenommenen, entgegengesetzten Methode vorzuziehen, welche darin besteht, die Hörner ganz so wie die Fagotte oder Klarinetten zu behandeln, ohne dabei den ungeheuren Unterschied zu berücksichtigen, welcher zwischen gestopften und offenen Tönen ebenso, wie zwischen den gestopften Tönen unter einander besteht, ohne sich ferner um die Schwierigkeit zu bekümmern, welche der Bläser hat, diese oder jene Note nach einer anderen anzugeben, welche nicht natürlich dazu überleitet; ebenso wenig, wie sie sich sorgen: um die zweifelhafte Reinheit, den schwachen Klang, den rauhen, fremdartigen Charakter des Ansatzes, der aus Stopfung von 2/3 oder 3/4 des Schalltrichters entsteht, ohne endlich im mindesten zu ahnen, daß eine tiefe Kenntnis der Natur des Instrumentes, daß der gute Geschmack und gesunde Sinn etwas mit der Anwendung dieser Töne zu schaffen haben könnten, welche sie so schülerhaft auf gut Glück ins Orchester hineinschleudern. Selbst die Armut der älteren Komponisten ist einer solchen unwissenden und widerwärtigen Verschleuderung vorzuziehen.

Wenn man die gestopften Töne nicht um eines besonderen Zweckes willen verwendet, muß man wenigstens diejenigen vermeiden, deren Klang zu schwach und den anderen Tönen des Hornes zu unähnlich ist. Der Art sind das d und des unter der Linie [Notenbeispiel], das tiefe a und b [Notenbeispiel] und das as in der Mittellage [Notenbeispiel], welche nie als bloße Füllnoten, sondern nur einer ihrem dumpfen, rauhen und wilden Klange entsprechenden Wirkung wegen angewendet werden sollten. Nur das as der Mittellage würde ich ausnehmen, falls diese Note zur Vervollständigung einer Melodie unumgänglich nötig wäre, wie z. B. hier:

[Notenbeispiel]

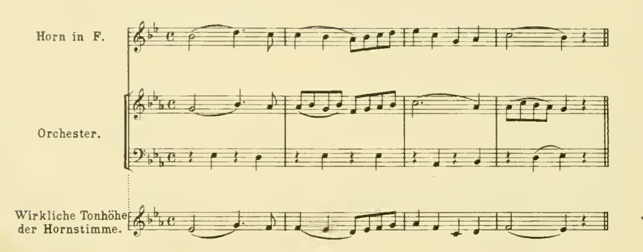
Das tiefe b [Notenbeispiel] ist einmal in vortrefflicher dramatischer Absicht von Weber in der Szene des „Freischütz“, wo Kaspar den Samiel beschwört, angewandt worden; aber dieser Ton ist so sehr gestopft und daher so dumpf, daß man ihn kaum vernimmt, falls nicht das ganze übrige Orchester bei seinem Erklingen schweigt. Ebenso erregt das as der Mittellage, welches Meyerbeer in der Nonnenszene in „Robert der Teufel“ gebraucht, (wie Robert sich dem Grabe naht, um den bezauberten Zweig zu brechen) nur deshalb die Aufmerksamkeit so sehr, weil fast das ganze übrige Orchester schweigt; und doch klingt diese Note viel heller als das tiefe b. In Szenen geheimen Grauens können diese gestopften Töne, mehrstimmig angewandt, von großer Wirkung sein. Méhul, glaube ich, ist der einzige, welcher in seiner Oper „Phrosine und Mélidore“ auf diesen Gedanken gekommen ist. (Partiturbeispiel 105.)

№ 105. Phrosine und Mélidore.



Die Triller mit großer und kleiner Sekunde sind auf dem Horne zwar ausführbar, jedoch nur in einem kleinen Teile seiner Tonleiter. Folgende sind die besten:

Man schreibt die Hörner, mag ihre Stimmung und die Tonart des Orchesters sein, welche sie wolle, gewöhnlich ohne Bezeichnung der Tonart (beim Schlüssel). Behandelt man jedoch das Horn als gesangführende Stimme, so ist es besser, falls das Instrument nicht in derselben Tonart wie das Orchester steht, beim Schlüssel die Vorzeichnung anzugeben, welche die Tonart erfordert; doch soll man es stets so einrichten, daß möglichst wenige ♯ oder ♭ nötig sind. So eignet sich z.B. das F-Horn sehr gut zu einem Solo, wenn das Orchester in Es spielt, erstens weil es in einer der besten Stimmungen dieses Instrumentes steht, und zweitens, weil bei dieser Zusammenstellung für das Horn nur die Vorzeichnung von zwei ♭ (b und es) nötig wird, wovon das eine (b), als offener Ton in der Mittellage und in der Höhe, den Vollklang dieses Teiles der Tonleiter, der in solchem Falle am häufigsten in Gebrauch kommt, nicht beeinträchtigt: z.B.



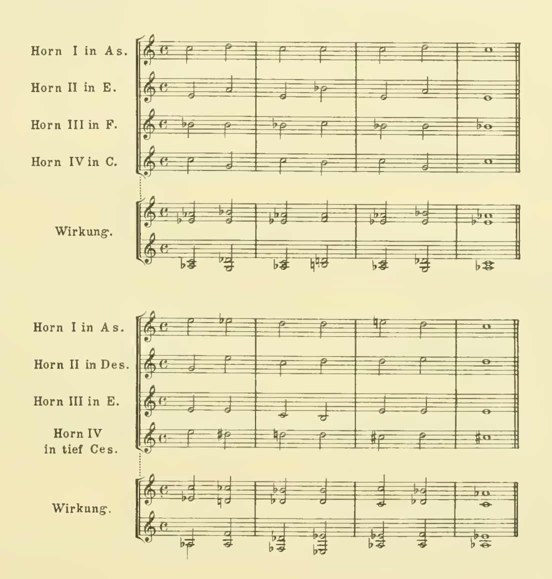
Es kann wohl sein, daß ein Es-Horn für eine Stelle, wie die eben angeführte, ebenso gut gepaßt hätte:

falls aber die Melodie häufig die vierte und sechste Stufe (as und c) dieser Tonleiter beanspruchte, so wäre das F-Horn dem Es-Horn vorzuziehen, da seine beiden Noten es, g , welche wie klingen, viel besser sind als die Töne des Es-Hornes f, a , die gleichfalls diesen Tonstufen entsprechen.

Die alten Orchester hatten nur zwei Hörner; heutzutage finden die Komponisten überall vier. Bei nur zwei Hörnern wäre die Verwendung dieses Instrumentes, falls man etwas fern von der Haupttonart modulieren wollte, und selbst wenn man von den gestopften Tönen vollen Gebrauch machte, sehr beschränkt; bei vier Hörnern dagegen ist, selbst wenn man sich nur der offenen Töne bedienen wollte, durch die **Kreuzung der Stimmungen** leicht auszukommen.

Vier Hörner derselben Stimmung anzuwenden, würde fast immer ein Zeichen von großer Ungeschicklichkeit sein. Ungleich besser ist es zwei Hörner in einer und zwei in einer anderen Stimmung zu gebrauchen; oder das erste und zweite Horn in gleicher, das dritte in einer anderen und das vierte wiederum in einer anderen, ein Verfahren, welches noch vorzuziehen wäre; oder endlich vier Hörner in vier verschiedenen Stimmungen, was namentlich dann sehr nützlich sein würde, wenn man viel offener Töne bedarf.

Spielt das Orchester z. B. in As, so könnte von den vier Hörnern das erste in As, das zweite in E (wegen seines e, welches wie gis klingt, also enharmonisch as gibt), das dritte in F, das vierte in C stehen. Oder auch das erste in As, das zweite in Des, das dritte in E und das vierte in tief H (wegen seines e, welches wie dis klingt, und enharmonisch es gibt). Die Zusammenstellung der vier Stimmungen kann je nach dem Inhalte des Tonstückes auf sehr verschiedenartige Weise erfolgen, und es ist Sache des Komponisten, das für seine harmonischen Kombinationen am besten Geeignete zu berechnen, und danach die Auswahl unter den Hornstimmungen zu treffen. Auf diese Weise kann man es ermöglichen, daß nur sehr wenige Akkorde vorkommen, bei denen nicht vier, oder drei, mindestens aber zwei offene Töne zu Gebote ständen, wie zum Beispiel aus folgendem zu ersehen ist:

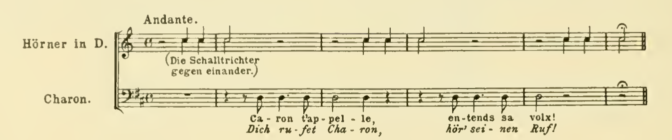


Bedient man sich mehrerer Stimmungen zugleich, so ist es besser, die höheren den ersten und die tieferen den zweiten Hörnern zu geben. Eine andere Vorsicht, welche viele Tonsetzer sehr mit Unrecht außer acht lassen, ist die, den Bläser in ein und demselben Stücke nicht eine sehr hohe Stimmung mit einer anderen sehr tiefen, und umgekehrt, wechseln zu lassen. Für den Ausführenden ist z. B. der plötzliche Übergang vom hohen A zum tiefen B sehr unbequem und mittelst der jetzt in allen Orchestern vorhandenen vier Hörner sind dergleichen unverhältnismäßige Sprünge beim Wechsel der Stimmungen leicht zu vermeiden.

Bis hierher sind die Ausführungen Berlioz' veraltet und nur mehr von kulturhistorischem Wert. (Man sehe den Nachtrag am Ende dieses Kapitels.)

Das Horn ist ein Instrument von edlem und schwermütigem Charakter; doch ist der Ausdruck und die Eigentümlichkeit seines Tones nicht derart begrenzt, daß es nicht in jeder Art von Musikstücken verwendbar wäre. Es verschmilzt sehr gut mit der Gesamtharmonie, und selbst ein weniger geschickter Tonsetzer kann ihm nach Belieben entweder eine hervortretende oder eine nur nützliche, unauffällige Rolle zuerteilen.

Kein Komponist hat, meiner Ansicht nach, das Horn origineller, poetischer und zugleich vollkommener verwendet, als Weber. In seinen drei Meisterwerken „Oberon“, „Euryanthe“ und „Freischütz“ verleiht er dem Horn eine ebenso wunderbare, wie neue Sprache, welche vor ihm nur Méhul und Beethoven verstanden haben, und deren Reinheit Meyerbeer besser als alle anderen bewahrt hat. Von allen Instrumenten des Orchesters ist das Horn dasjenige, für welches Gluck am wenigsten glücklich schrieb; die einfache Durchsicht eines seiner Werke reicht hin, um seine geringe Geschicklichkeit in dieser Beziehung zu beweisen. Als ein Genieblitz sind indes die drei Horntöne anzuführen, welche die Muschel des Charon in der Arie der Oper „Alceste“: „Caron t'appelle“ nachahmen. Es ist die dreimalige Wiederholung des mittleren c, von zwei Hörnern in D im Unisono angegeben; da der Komponist hierbei vorschreibt, daß die Schalltrichter der beiden Hörner gegen einander gehalten werden sollen, so dienen beide Instrumente sich wechselseitig zu Dämpfern, und die gegen einander anprallenden Töne klingen wie aus einer fernen Höhle kommend, was eine höchst seltsame und dramatische Wirkung hervorbringt:

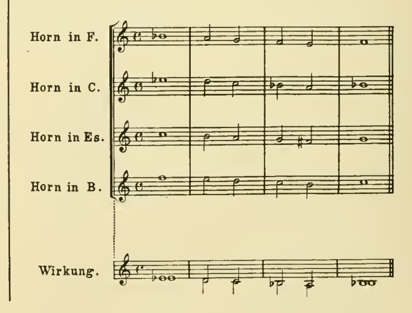


Ich glaube indes, Gluck hätte mit dem gestopften as der Mittellage zweier Hörner in Ges ungefähr dasselbe Resultat erhalten:

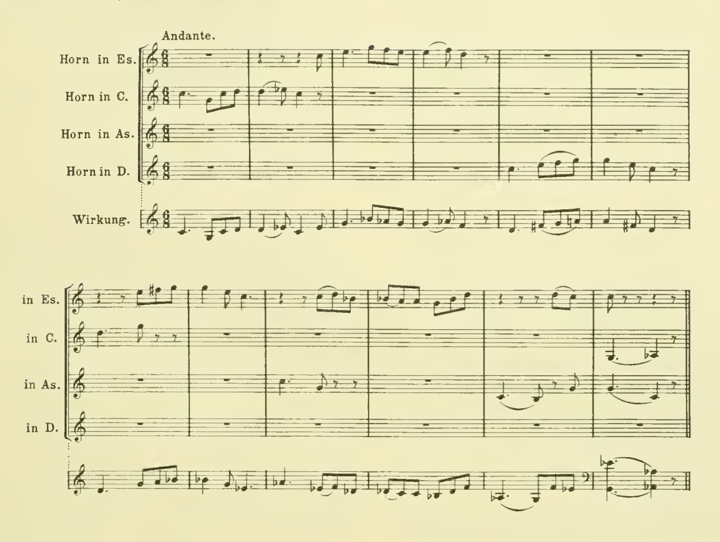
Hörner in Ges.

Vielleicht waren aber die Bläser zu jener Zeit nicht sicher genug in solchen Einsätzen, und der Komponist tat recht daran, dieses ungewöhnliche Verfahren anzuwenden, um den offensten Ton des D-Hornes zu dämpfen und ihn wie aus der Ferne kommend erklingen zu lassen.

Rossini hatte den Einfall, in der Jagdszene des zweiten Aktes seines „Wilhelm Tell“ eine diatonische Passage von vier Hörnern in Es im Einklange ausführen zu lassen. Das ist sehr originell. Will man vier Hörner in dieser Weise verbinden, sei es zu getragenem Gesange oder zu raschen Figuren, und es kommen hierbei sowohl gestopfte als offene Töne in Anwendung, so ist es ungleich besser (falls nicht etwa gerade die Verschiedenheit und Ungleichheit dieser Töne einer bestimmten Idee dienen sollen) sie in verschiedene Stimmungen zu verlegen; die offenen Töne der einen ergänzen dann den schwächeren Klang der gestopften Töne der anderen, stellen das Gleichgewicht her und geben der gesamten Tonleiter der vier im Unisono vereinten Hörner eine gewisse Gleichartigkeit. So entsteht, wenn von dem Horn in C ein gestopftes es, dem Horn in Es ein offenes c, dem Horn in F ein offenes b, und dem Horn in tief B ein gestopftes f angegeben wird, aus diesen vier verschiedenen Tonfärbungen ein vierfaches Es von sehr schönem Klange, und man wird leicht begreifen, daß es sich mit den übrigen Tönen ungefähr ebenso verhält.



Ein vorteilhaftes Verfahren, wovon mir jedoch nur ein Beispiel bekannt ist, besteht darin, drei oder vier Hörner in verschiedener Stimmung sich beim Vortrage eines Cantabile-Solo gegenseitig ablösen zu lassen. Jedes von ihnen übernimmt dabei die, seinen offenen Tönen entsprechenden Noten, und es scheint dann, falls die melodischen Bruchstücke geschickt aneinander gefügt werden, als ob die Melodie nur von einem einzigen Horn, dessen Töne fast alle gleichförmig und offen wären, vorgetragen würde.



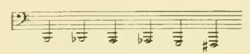
Das Horn ist, wie ich schon sagte, ein edles und schwermütiges Instrument, trotz seiner so oft erwähnten fröhlichen Jagdfanfaren. Und tatsächlich wurzelt die Munterkeit dieser Stellen mehr in der Melodie selbst, als in dem eigentümlichen Klange des Hornes; die Jagdfanfaren büßen überhaupt an ihrer Fröhlichkeit ein, wenn sie nicht auf wirklichen Jagdhörnern geblasen werden; auf jenen musikalisch dürftigen Instrumenten, deren kreischender, aufdringlicher Ton sich von der keuschen und zurückhaltenden Stimme des Hornes wesentlich unterscheidet. Forciert man indes den Luftstrom auf eine gewisse Weise im Rohre des Hornes, so kann man dies dem Jagdhorne ähnlich machen; man nennt dies: den Ton blechern machen, ihn metallisch erklingen lassen.

Dies kann zuweilen, selbst bei gestopften Tönen, von vortrefflicher Wirkung sein. Kommt es darauf an, die offenen Töne zu forcieren, so verlangen die Komponisten gewöhnlich, um dem Tone die möglichste Schärfe zu geben, daß die Spieler die Schalltrichter aufrecht halten, und bezeichnen diese Stellung des Instrumentes mit den Worten: „Stürze in die Höhe." Ein prächtiges Beispiel vom Gebrauche dieses Mittels findet man in dem heftigen Ausbruch am Schlusse des Duettes in „Euphrosine und Coradin" von Méhul: „Gardez-vous de la jalousie!"– Noch ganz unter dem Eindrucke stehend, den dieser fürchterliche Aufschrei der Hörner hervorbringt, entgegnete Gretry eines Tages Jemandem, der ihn um seine Meinung über dies niederschmetternde Duett fragte: „Das ist beinahe, als wollte man die Decke des Theaters mit dem Hirnschädel der Zuhörer einstoßen."

Das Ventilhorn.

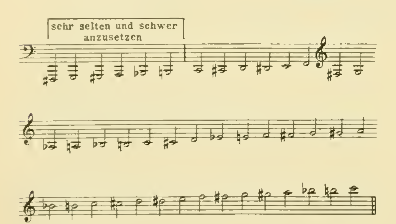
(Horn mit drei Pistons oder mit Zylindern.)

Dies Instrument kann mittelst eines besonderen Mechanismus, welcher es ermöglicht, die Tonart des Hornes augenblicklich zu verändern, alle Töne offen angeben. So verwandelt die Anwendung des einen oder anderen Ventils das F-Horn in ein E-, Es-oder D-Horn u.s.w., und man kann, da die offenen Töne der einen Stimmung zu denen der anderen hinzutreten, die vollständige chromatische Tonleiter in offenen Tönen hervorbringen. Durch die Anwendung der drei Ventile ist außerdem eine Vermehrung der Tonleiter des Instrumentes um sechs halbe Töne unterhalb seines tiefsten natürlichen Tones gewonnen. Nimmt man das c als den tiefsten Ton des Hornes an, so würden die Ventile ihm noch die folgenden Töne ermöglichen:



Dasselbe gilt für alle Blechinstrumente, für die Trompeten, Kornetts, Buglehörner und Posaunen, bei denen dieser Mechanismus angebracht ist.

Der Umfang des Hornes mit drei Ventilen in einer gemischten Tonart, wie z. B. der in Es, wäre daher der folgende:

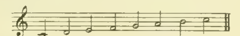


Dieses System bietet namentlich für die zweiten Hörner Vorteile, da es die großen Lücken zwischen deren tiefen natürlichen Tönen, vom tiefsten C: an beginnend, ausfüllt. In der Klangfarbe weicht indes das Ventilhorn vom gewöhnlichen Horn ein wenig ab und würde daher letzteres nicht in allen Fällen ersetzen können. Ich glaube, man sollte es beinahe wie ein besonderes Instrument behandeln, das vor allen Dingen geeignet ist, gute, tragfähige und energische Bässe abzugeben, welche zwar nicht die Stärke der tiefen Töne der Tenorposaunen haben, ihnen aber sehr ähnlich sind. Das Ventilhorn kann aber auch recht gut Melodien singen, namentlich wenn sich dieselben hauptsächlich in den Tönen der Mittellage bewegen.

Die besten Stimmungen für das Ventilhorn, und zugleich die einzigen, welche bezüglich der Reinheit nichts zu wünschen übrig lassen, sind die mittleren Stimmungen. Die Hörner in E, F, G und As sind demnach den übrigen bei weitem vorzuziehen.

Mehrere Komponisten haben gegen diese neuen Instrumente eine gewisse Abneigung, weil dieselben seit ihrer Einführung ins Orchester von manchen Hornisten auch dann gebraucht werden, wenn das gewöhnliche Horn vorgeschrieben ist, da die Bläser es bequemer finden, durch diesen Mechanismus die gestopften Töne als offene vorzutragen, während der Komponist gerade die besondere Wirkung der gestopften Töne haben wollte. Das ist allerdings ein gefährlicher Mißbrauch, dem aber der Orchesterdirigent sehr gut steuern kann; außerdem darf man auch nicht aus dem Auge verlieren, daß das Ventilhorn in der Hand eines geschickten Künstlers alle gestopften Töne des gewöhnlichen Hornes, und selbst noch einige mehr –ebenfalls gestopft– anzugeben vermag, da es die ganze Tonleiter spielen kann, ohne einen einzigen offenen Ton anzuwenden. Dies geht aus folgendem hervor: Da die Ventile die Stimmung des Instrumentes verändern und also die offenen Töne der verschiedenen anderen Stimmungen denen der Hauptstimmung hinzufügen, so ist es klar, daß dadurch auch eine Vereinigung der gestopften Töne aller Stimmungen möglich sein muß. So gibt das F-Horn als natürlichen Ton das c offen: , welches wie f klingt und mit Hülfe der Ventile auch das d offen: , welches wie g klingt; bringt man nun die Hand in den Schalltrichter, derweise, daß man diese beiden Noten um einen Ton erniedrigt, so wird die erstere zu b , welches das gestopfte es gibt, und die zweite zu c , welches wie das gestopfte f klingt.

Der Komponist hat daher nur, durch Zusatz des Wortes „gestopft“ und durch Zusatz der Zahlen $\frac{1}{2}$ oder $\frac{2}{3}$, welche dem Bläser angeben, wie weit er den Schalltrichter zu schließen habe, die Noten zu bezeichnen, welche er nicht als offene, sondern als gestopfte Töne vorgetragen haben will. Für eine wie folgt geschriebene Tonleiter:



wird der Spieler dann die für die offene C-Tonleiter passenden Ventile nehmen:

und mit Hülfe der Hand, welche den Schalltrichter bei jeder Note um zwei Drittel schließt, daraus eine Tonleiter in B erzielen, deren sämtliche Töne die dumpfesten und gestopftesten sind, welche überhaupt auf dem Horne erzielt werden können. Auf diese Weise könnte man auf dem Ventilhorn einen Satz, den man vorher in offenen Tönen hören ließ, in gestopften Tönen, wie ein fernes Echo wiederholen lassen.

Das Horn mit Zylinder-Ventilen unterscheidet sich von dem vorigen nur durch die Art seines Mechanismus, und zwar in vorteilhafter Weise, sowohl bezüglich der Leichtigkeit in der Behandlung, als bezüglich des Klanges. Die Töne des Zylinder-Hornes zeigen gegenüber denen des gewöhnlichen Hornes fast keinen wesentlichen Unterschied. Das Instrument ist in Deutschland bereits allgemein im Gebrauch und wird ohne Zweifel bald überall heimisch werden.

Das Horn ist vielleicht von sämtlichen Instrumenten dasjenige, welches sich am besten mit allen Gruppen mischt. Ich müßte, um dies in seinem Reichtum zu erhärten, die ganze Meistersinger-Partitur hier einfügen; denn ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich sage, nur die enorme Vieldeutigkeit und so hochentwickelte Technik des Ventilhornes habe es ermöglicht, daß eine Partitur, die mit Hinzufügung einer dritten Trompete, der Harfe und der Tuba das Partiturbild der Beethovenschen C-moll-Symphonie darstellt, in jedem Takte ein so ganz anderes, neues, unerhörtes geworden ist.

Gewiß sind die zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte Mozarts nach allen ihren virtuosen Ausdrucksmöglichkeiten hin erschöpft, mit unheimlichster Verwertung aller Registergeheimnisse gemischt, das Streichquintett ist in feinsten Teilungen stets zu neuen Klangwundern herangezogen, mit Harfe belebt und durch herrlichste Polyphonien zu einer Wärme des Gefühlslebens gesteigert wie nie vorher, Trompeten und Posaunen zur Preisgebung aller feierlichen und komischen Charakterseiten genötigt — aber das wesentliche ist das unermüdlich bald melodisch, bald als Mittel-Füllstimme, bald als Baß fungierende treue Horn, dessen schönstes Loblied die Meistersingerpartitur ist.— Durch die Einführung und Vervollkommnung des Ventilhorns ist entschieden in der modernen Orchestertechnik — seit Berlioz — der größte Fortschritt erzielt worden.

Diese wahre Proteusnatur des Ventilhornes erschöpfend zu schildern, müßte ich (wieder einmal!) die Partituren des großen Magiers vom Rheingold an Takt für Takt durchgehen.

Das Horn, ob es aus dem übervollen Herzen Siegfrieds den Jubel sonnigster Lebenskraft in Germaniens Urwald hinausschmettert,
ob es in Liszts Mazeppa als letzter, heiserer Schrei des dem Tode nahen Kosakenfürsten in der endlosen Steppe verklingt (Partiturbeispiel 106),
ob es der kindlichen Sehnsucht Siegfrieds das Bild der ungekannten Mutter hervorzuzaubern sucht (Partiturbeispiel 107),
ob es auf sanften Meereswogen Isoldens Lichtgestalt dem sterbenden Tristan zuführt, Hans Sachsens Dank dem treuen Lehrjungen zunickt (Partiturbeispiel 108a),
in Eriks Traum (Fliegender Holländer, zweiter Akt) mit wenigen dumpfen Akzenten die Brandung des nordischen Meeres an die nächtliche Küste anschlagen läßt (Partiturbeispiel 108b),
ob es Symbol der, Jugendfrische verleihenden Äpfel der Freia ist (Partiturbeispiel 109),
ob es über den Pantoffelhelden witzelt (Meistersinger, dritter Akt) (Partiturbeispiel 110 und 111),
ob es mit dem eifersüchtigen Lehrbuben David, Beckmesser durchprügelt und als richtiger Anführer der derbsten Keilerei fungiert, (Meistersinger, zweiter Akt, siebente Szene),
oder in gedämpften Lauten von den Wundern des Tarnhelms singt (Partiturbeispiel 112),
stets ist es ganz und voll auf dem Platz, einzig in seiner Vieldeutigkeit und immer von besonders hervorleuchtender Wirkung.

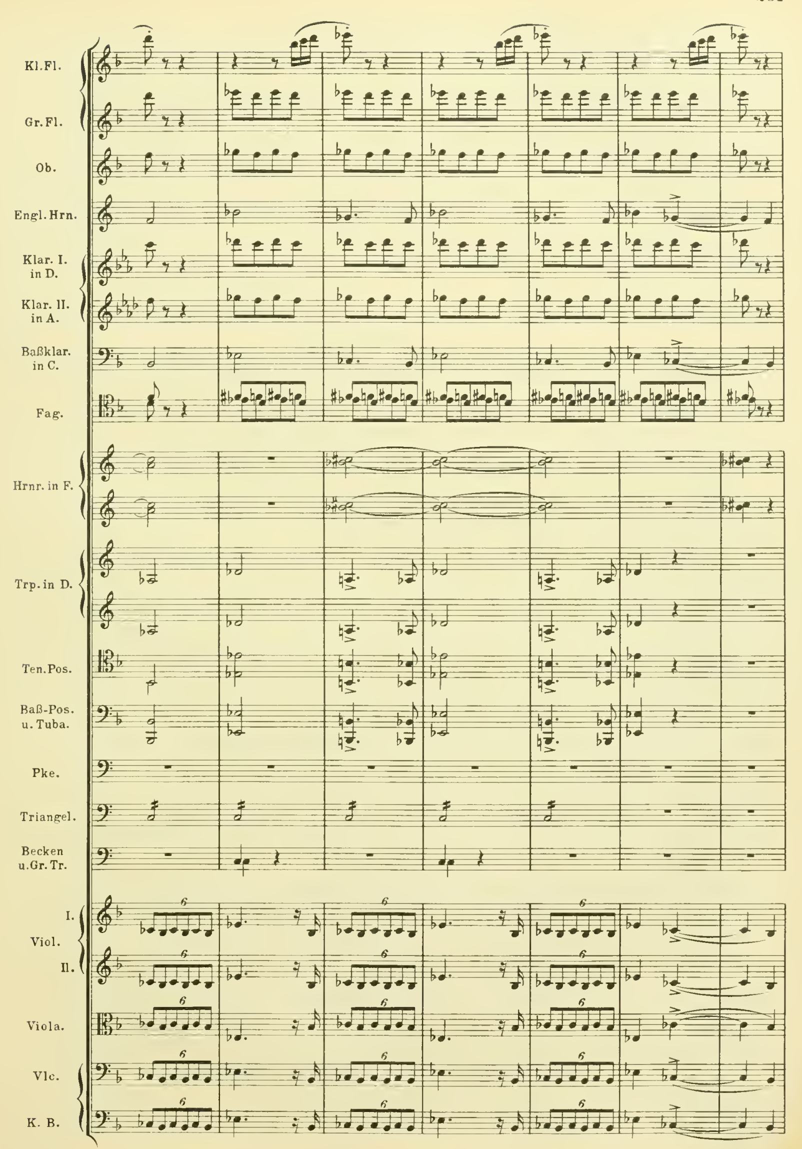
Nº 106. Mazeppa.

Liszt.

Agitato assai.

Kl. Fl. — Gr. Fl. — Ob. — Engl. Hrn. — Klar. I. in D. — Klar. II. in A. — Baßklar. in C. — 3 Fag. — 4 Hrnr. in F. — 3 Trp. in D. — 2 Ten. Pos. — Baß-Pos. u. Tuba. — Pauken in D. A. — Triangel. — Becken u. Gr. Trom. — Viol. I. — Viol. II. — Viola. — Vcello. — Kontrab.

fff stacc. (III tacet) a 2


Kl.Fl.
Gr.Fl.
Ob.
Engl.Hrn.
Klar. I. in D.
Klar. II. in A.
Baßklar. in C.
Fag.
Hrnr. in F.
Trp. in D.
Ten.Pos.
Baß-Pos. u. Tuba.
Pke.
Triangel.
Becken u.Gr.Tr.
Viol. I.
II.
Viola.
Vlc.
K. B.

poco ritenuto

Kl. Fl.

Gr. Fl.

Ob.

Engl. Hrn.

Klar. I. in D.

Klar. II. in A.

Baßklar. in C.

a 3.

Fag.

Hrnr. in F.

Trp. in D.

Ten. Pos.

Baß-Pos. u. Tuba.

Pke.

Triangel.

Becken u. Gr. Tr.

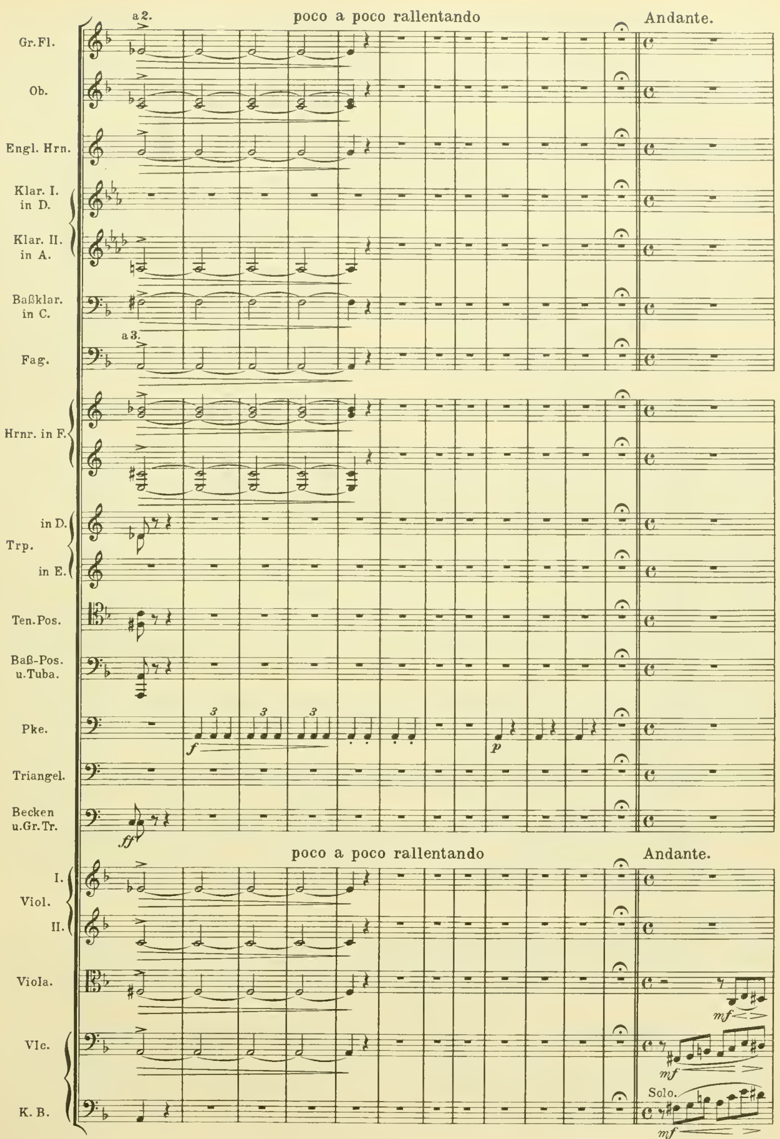
poco ritenuto

I. Viol. II.

Viola.

Vlc.

K. B.

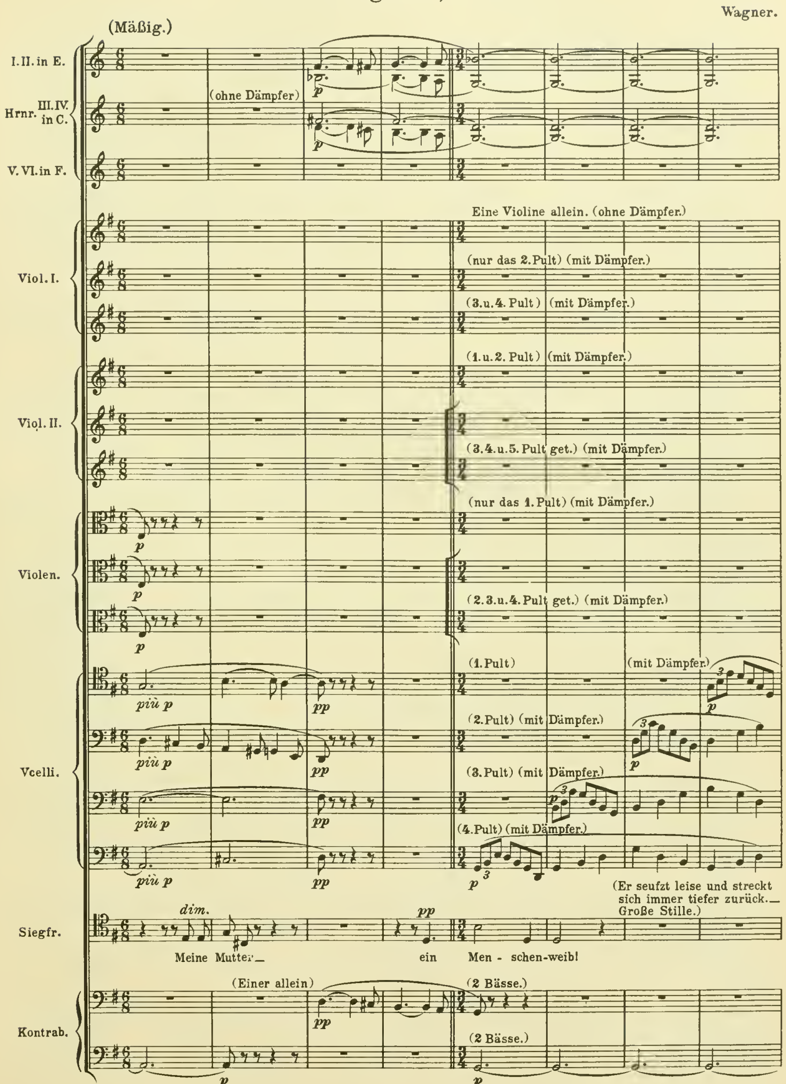

a 2.
poco a poco rallentando
Andante.
Gr. Fl.
Ob.
Engl. Hrn.
Klar. I. in D.
Klar. II. in A.
Baßklar. in C.
a 3.
Fag.
Hrnr. in F.
in D.
Trp.
in E.
Ten. Pos.
Baß-Pos. u. Tuba.
Pke.
Triangel.
Becken u. Gr. Tr.
poco a poco rallentando
Andante.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
Solo.
K. B.



Gr. Fl.
Engl. Hrn.
Klar. in A.
Baßklar. in C.
Fag.
Viol.
Viola.
Vlc.
K. B.
a 2.
sehr lang
I. Solo
a 3. sehr lang
cresc.
pizz.
arco
Hrnr. in F.
1. Solo
con sord.
3 Vcelli
Tutti
pizz.
Tutti arco
Hrn. in F.
Viol. II.
poco ritenuto
dim.

Nº 107. Siegfried, Akt II.

Wagner.





I.II. in E.
Hrnr. III.IV. in C.
V. VI. in F.
(mit Dämpfer.)
pp
p zart
Viol. I.
p
(mit Dämpfer)
(1. Pult)
(2. Pult)
Viol. II.
Violen.
Vlc.
Siegfr.
K. B.

Fl. I.

Ob. I.

Hrnr. in E.

Eine allein.

Viol. I.

2. P.

3.4. P.

6.7.8. P.

(ohne D.)

Viol. II.

1.2. P.

6.7.8. P.

(ohne D.)

Violen.

1. P.

5.u.6. P.

(ohne D.)

Vlc.

1.2. P.

3.4. P.

5.6. P.

(ohne D.)

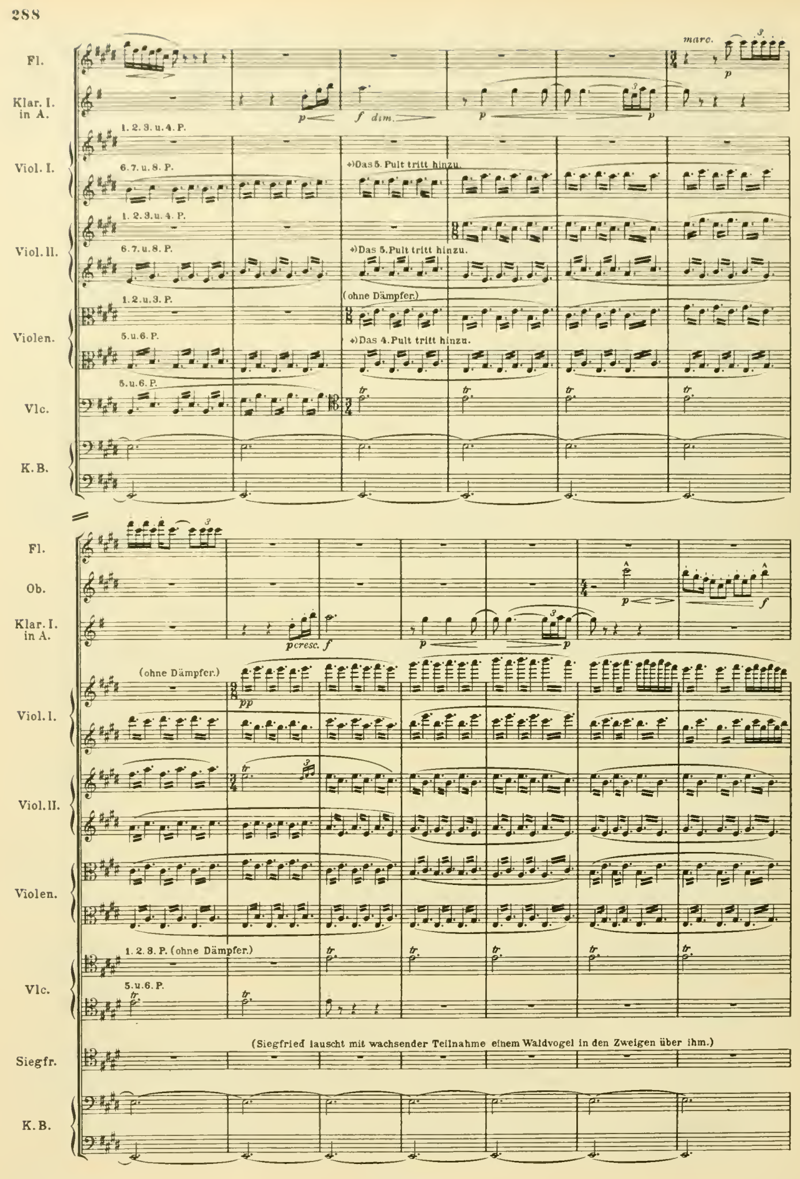
Siegfr.

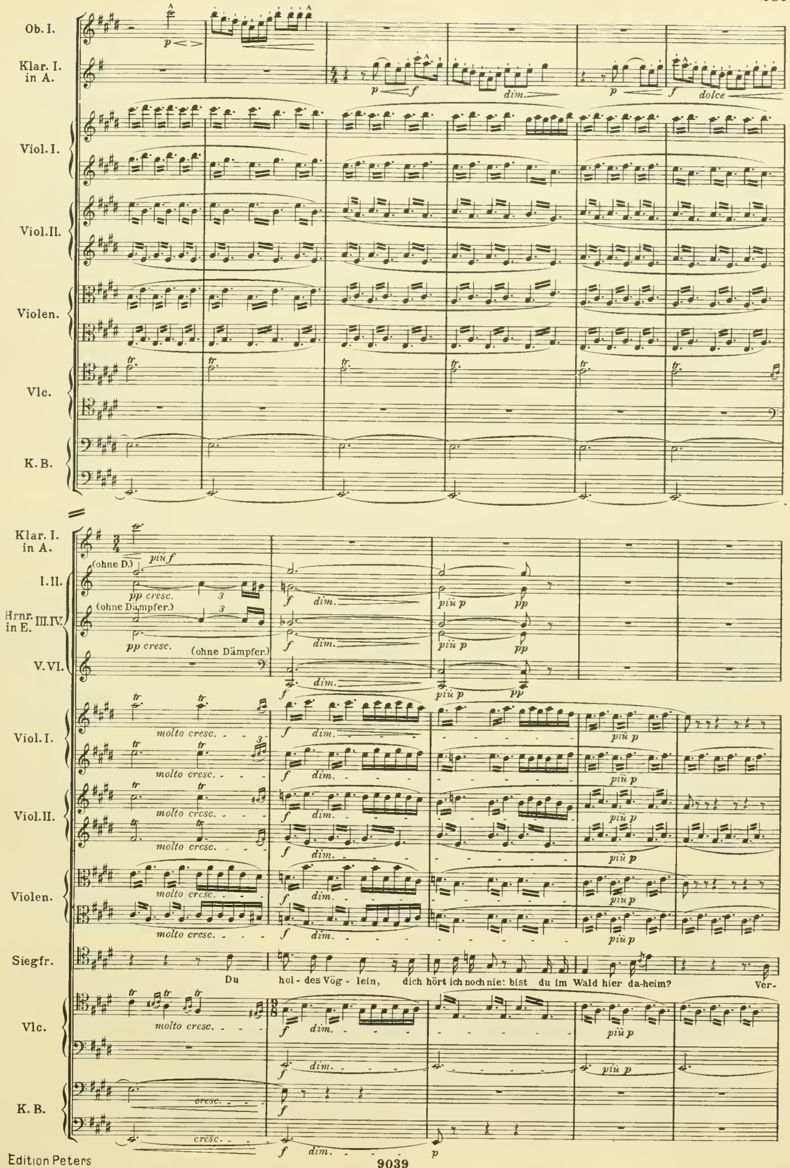
(Wachsendes Waldweben. — Siegfrieds Aufmerksamkeit wird endlich durch den Gesang der Waldvögel gefesselt.

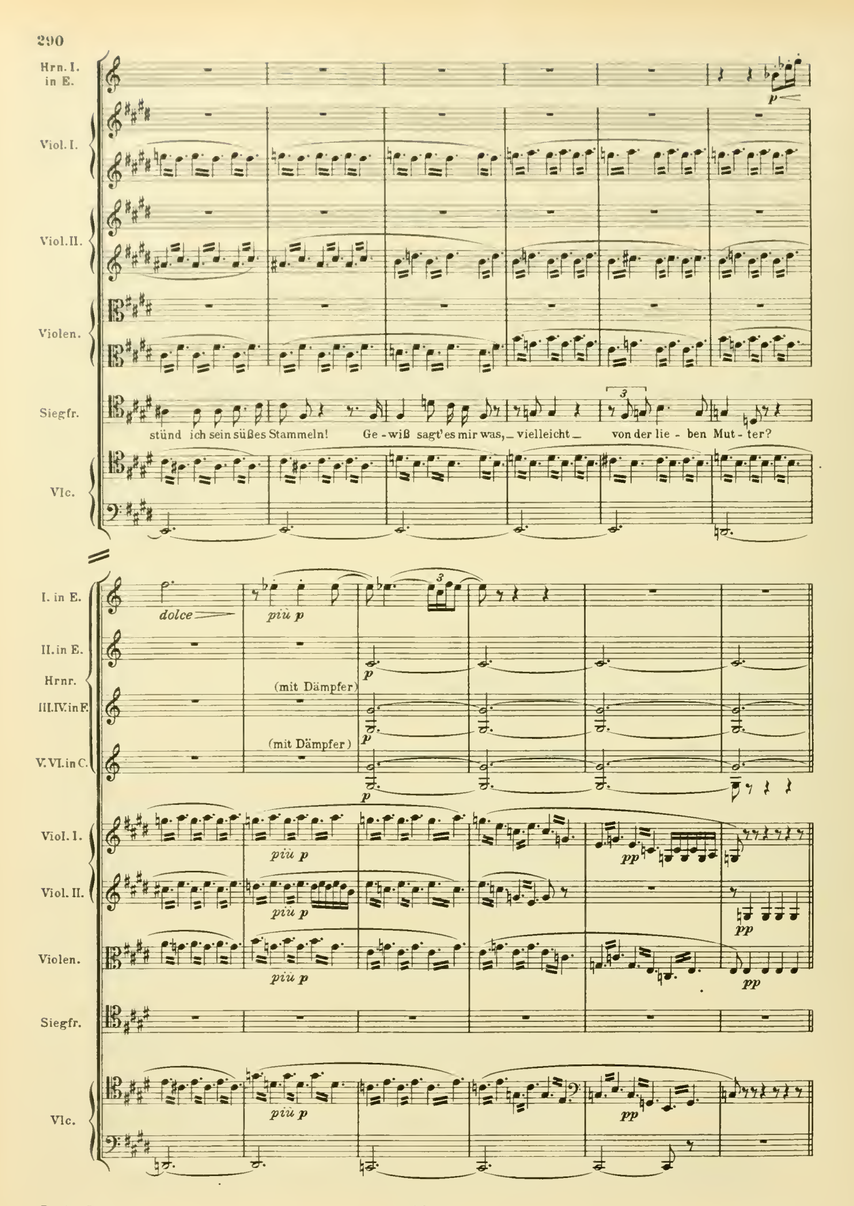
K. B.

(Die 4 ersten)(ohne Dämpfer)

(Die 4 letzten)(ohne Dämpfer)

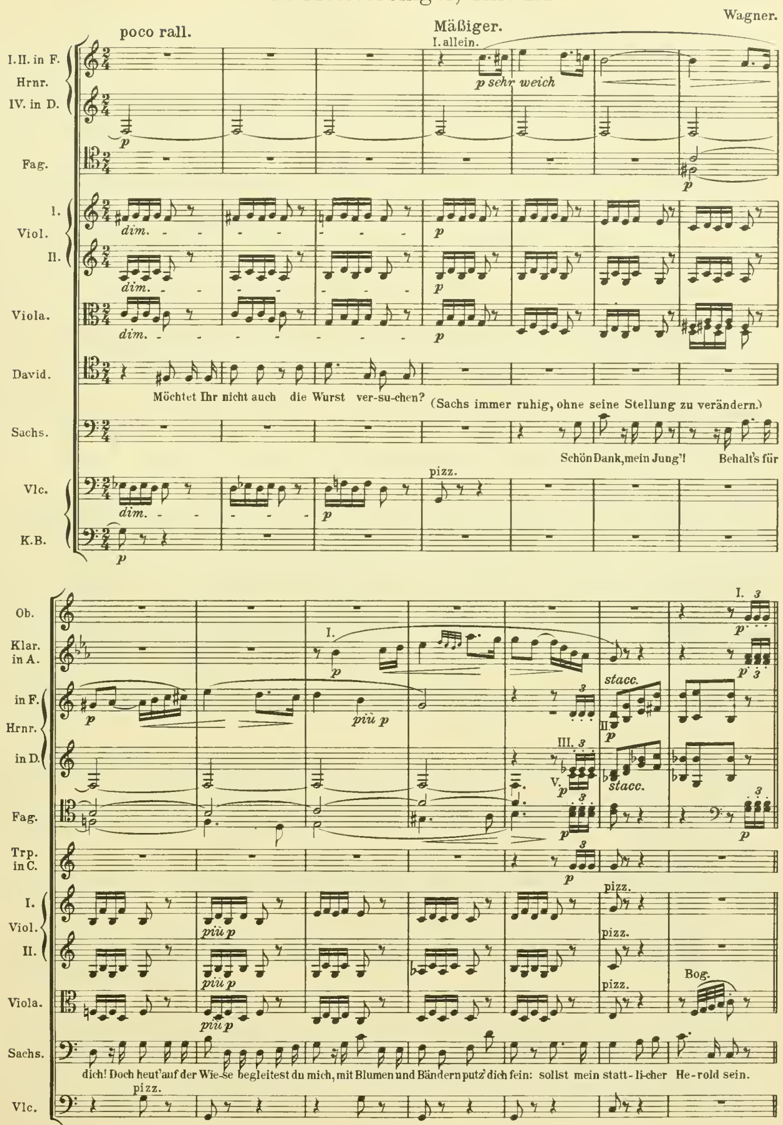

Fl.
Klar. I. in A.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vlc.
K.B.
Ob.
Siegfr.
marc.
1. 2. 3. u. 4. P.
6. 7. u. 8. P.
*)Das 5. Pult tritt hinzu.
1. 2. 3. u. 4. P.
6. 7. u. 8. P.
*)Das 5. Pult tritt hinzu.
1. 2. u. 3. P.
(ohne Dämpfer.)
5. u. 6. P.
*)Das 4. Pult tritt hinzu.
5. u. 6. P.
(ohne Dämpfer.)
1. 2. 3. P. (ohne Dämpfer.)
5. u. 6. P.
(Siegfried lauscht mit wachsender Teilnahme einem Waldvogel in den Zweigen über ihm.)
p
f dim.
pcresc.
pp


Ob. I.
Klar. I. in A.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vlc.
K. B.
p
f
dim.
dolce
più f
(ohne D.)
I. II.
(ohne Dämpfer.)
Hrnr. in E. III. IV.
V. VI.
(ohne Dämpfer.)
pp cresc.
più p
pp
molto cresc.
Siegfr.
Du hol - des Vög - lein, dich hört ich noch nie: bist du im Wald hier da-heim? Ver-
cresc.


Hrn. I. in E.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Siegfr.
stünd ich sein süßes Stammeln! Ge-wiß sagt'es mir was, vielleicht von der lie-ben Mut-ter?
Vlc.
I. in E.
dolce
più p
II. in E.
Hrnr.
III.IV. in F.
(mit Dämpfer)
V.VI. in C.
(mit Dämpfer)
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Siegfr.
Vlc.

Nº 108ª Meistersinger, Akt III.

Wagner.



No. 108b Der fliegende Holländer, Akt II.

Wagner.



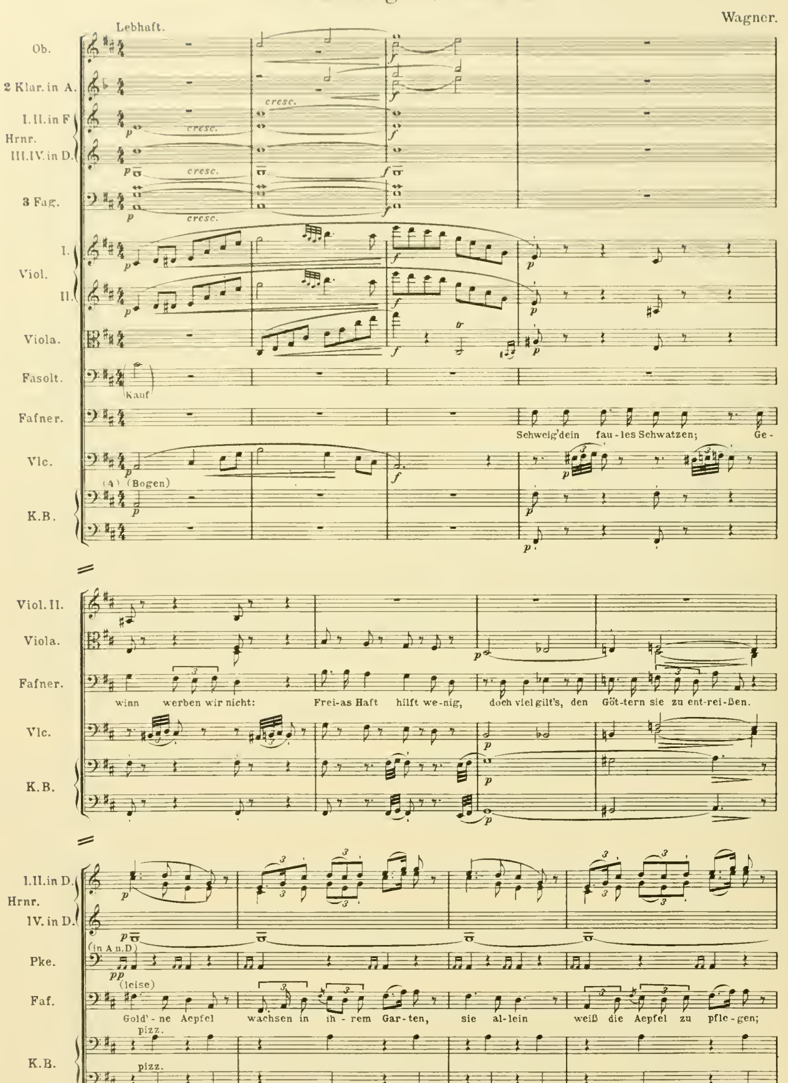
Fag.
V-Hrn. in F.
Hrnr. in F.
Viola.
Erik.: träu-mend, sah un-ter mir des Mee-res Flut; — die Bran-dung hört' ich, wie sich schäumend am U-fer
Vlc.
K. B.

Klar. in B. — *pp* — II. Solo.
Fag. — *p*
V-Hrn. in F. — *pp*
Hrnr. in F.
I. Viol. — *trem.* *pp*
II. Viol. — *trem.* *pp*
Viola. — *pp*
Erik.: brach der Wo-gen Wut! Ein fremdes Schiff am na-hen Stran-de erblickt' ich, selt-sam, wun-der-
Vlc. — pizz. *p*
K. B.

Klar. in B.
Fag. — *p* — *cresc.* — *dim.*
V-Hrn. in F. — I. *pp*
Viol. II. — geteilt zu 3. *p*
Viola. — geteilt zu 3.
Senta.: Der andre?...
Erik.: bar. Zwei Män-ner nah-ten sich dem Lan-de, der ein' — ich sah's — dein Va-ter war's.
Vlc. — pizz. *p* — *cresc.* — *dim.*

No. 109. Rheingold, Szene II.

Wagner.



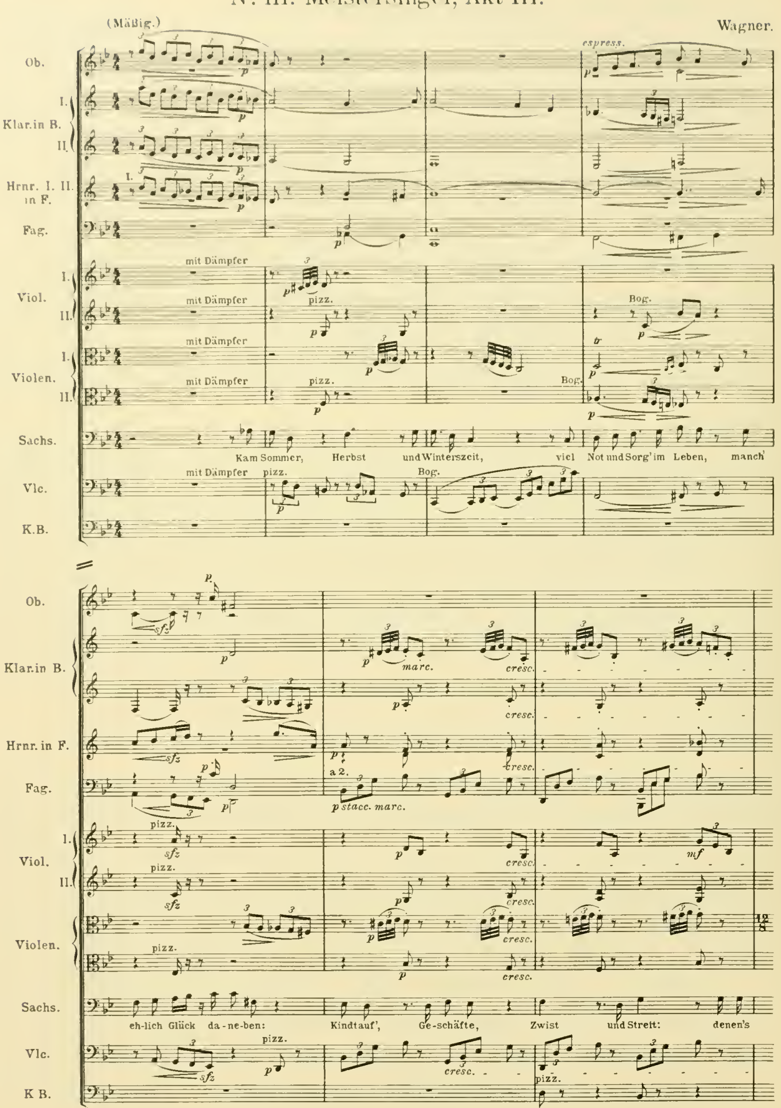
Engl. H.
I.
3 Fag. II. III.
Hrnr. I. II. in D. IV. in D.
Pke.
Faf.
der Frucht Ge-nuß frommt ih-ren Sip-pen zu e - wig nie al-tern - der Jugend: siech und bleich doch
K.B.

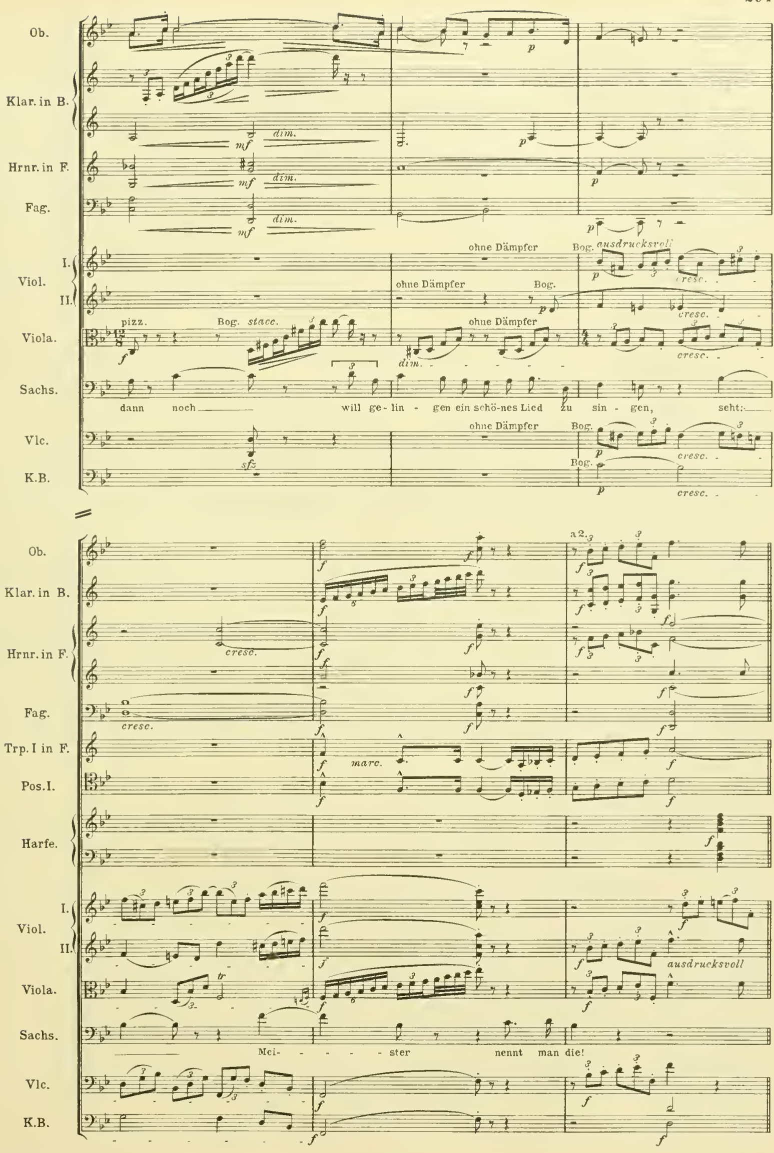
Engl. H.
Fag.
Pke.
pp
piu p
Faf.
sinkt ih - re Blü - te, alt und schwach schwin-den sie hin, müs-sen Frei - a sie mis - sen.

Nº 110. Meistersinger, Akt III.



No. 111. Meistersinger, Akt III.




Ob.
Klar. in B.
Hrnr. in F.
Fag.
Viol.
Viola.
Sachs.
Vlc.
K.B.
dim.
ohne Dämpfer
Bog.
ausdrucksvoll
cresc.
pizz.
stacc.
dann noch will ge-lin-gen ein schö-nes Lied zu sin-gen, seht:
Trp. I in F.
Pos. I.
Harfe.
marc.
a 2.
Mei-ster nennt man die!

Nº 112. Rheingold, Szene III.



Trotzdem die Hornisten fast nur mehr E, F, hoch A und hoch B blasen— wobei zu erinnern ist, daß hier der Hornist eines gewissen Studiums bedarf, um dem scharfen und hellen Klang des hoch B-Horns die Farbe des weichen und vornehmen F-Horns zu geben— empfiehlt sich immerhin, die Rich. Wagnersche Art beizubehalten, daß man je nach dem Wechsel der Tonarten die entsprechenden Stimmungen in den Hörnern vorschreibt. Nicht als ob sich die Hornisten darnach richteten, nein; sie sind aber vielmehr gewohnt, jeden Augenblick sich jede Stimmung für das von ihnen geblasene Horn zu transponieren, ein Verfahren, das ihnen weit lieber ist, als wenn sie z. B. F-Horn stets mit vielen Vorzeichnungen (Kreuzen, Doppelkreuzen etc.) lesen müssen. Man schreibe also stets weiter: Es-, D-, Des-Horn, wie es beliebt; für meinen Geschmack hat dieser Usus den Vorzug größerer Reinlichkeit (wenn ich mich so ausdrücken darf) für das Partiturbild. Ich persönlich (was wohl auch die Macht der Gewohnheit sein mag) lese lieber die Hörner in den verschiedenen Stimmungen und transponiere. Das Partiturbild ist viel übersichtlicher auf den ersten Blick, da sich die in C leuchtenden Linien der Hörner und Trompeten sofort plastisch von allen transponierenden und mit allen möglichen Vorzeichen versehenen Systemen der Holzbläser und Streicher abheben.—

Außer dem oben angegebenem Unterschiede zwischen größerer und geringerer Weichheit bei F-und hoch B-Horn ist bei den Ventilhörnern ein Unterschied im Klangcharakter bei den verschiedenen Stimmungen nur mehr Illusion. Dies ist auch der Grund, warum die Stimmungen im Gebrauch verschwunden sind.

Durchschnittlich bläst der Primarius, I. und III. Horn, fast alle Stücke in B-Tonarten auf hoch B, alle Stücke in Kreuz-Tonarten auf hoch A-Horn, der Secundarius, II. und IV. Horn, aber auf E-und F-Horn.

Die hohen Stimmungen sind weniger anstrengend und garantieren größere Sicherheit, wie z.B. das Siegfried-Solo (Partiturbeispiel 113), das trotz anscheinender Schwierigkeit von allen Hornisten merkwürdig leicht produziert wird, ebenso wie nachfolgende Stelle: Meistersinger III. Akt III. Szene:

Sehr schnell.
2 Hörner in F.
ff

Es sollen jetzt hoch F-und hoch C-Hörner gebaut werden; dies wäre sehr interessant für die Wiedergabe besonders von Bachs erstem Brandenburgischen Konzert.

Nº 113. Siegfried, Akt II.



Die Trompete.

Ihr Umfang ist so ziemlich derselbe wie der des Hornes, dessen sämtliche offene, natürliche Töne —nur eine Oktave höher— sie besitzt. Man schreibt sie im Violinschlüssel:



Einigen Künstlern gelingt es bis zu einem gewissen Grade manche Töne auch auf der Trompete gestopft hervorzubringen, indem sie wie beim Horne die Hand in den Schalltrichter einführen; aber die Wirkung dieser Töne ist so schlecht und ihre Ansprache so unsicher, daß die überwiegend größte Anzahl der Komponisten sich der Anwendung derselben mit Recht enthalten hat und noch heute enthält. Von dieser In-die-Achterklärung muß man indes das hohe f ausnehmen und dasselbe als offenen Ton betrachten. Es wird nur mit Hilfe der Lippen hervorgebracht; da es jedoch immer etwas zu hoch klingt, darf man es nur als Durchgangsnote zwischen g und e benutzen und muß sich hüten, es frei angeben oder aushalten zu lassen. Das b der Mittellage ist dagegen immer etwas zu tief. Die Anwendung des tiefen c auf Trompeten, die tiefer als die F-Trompete stehen, ist besser zu vermeiden; diese Note klingt schwach, roh, und eignet sich zu keiner charakteristischen Wirkung; man kann sie leicht durch einen Hornton ersetzen, der in jeder Beziehung besser ist.

Die drei höchsten Noten , schon auf den tiefen A-, B- und C-Trompeten sehr gefährlich, werden in den höheren Stimmungen unausführbar. Indes kann man, mit einiger Kraftanstrengung das hohe c selbst auf der Es-Trompete erreichen, falls es in ähnlicher Weise wie im folgenden Beispiel herbeigeführt wird:

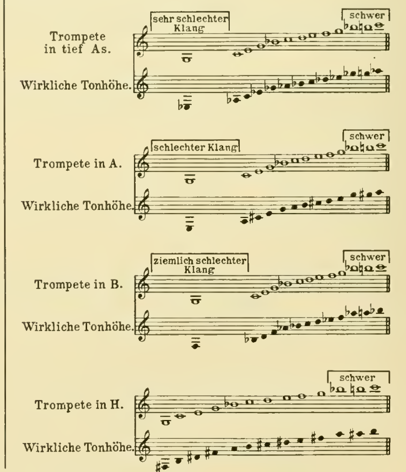


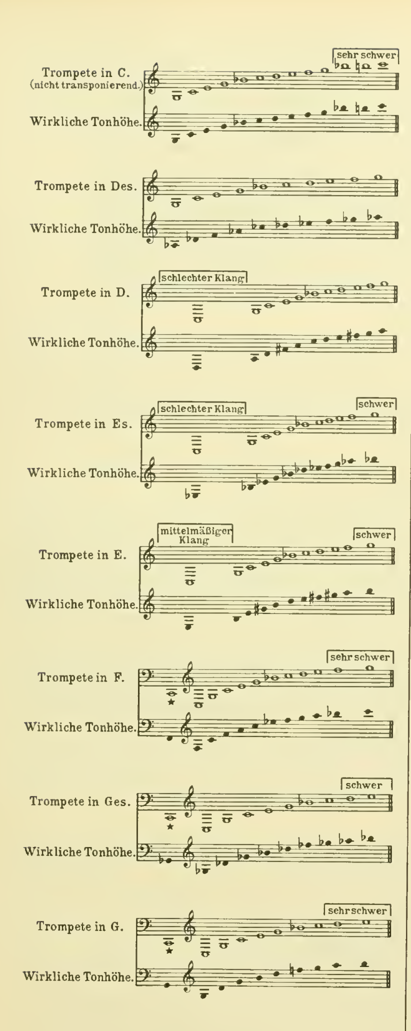
Eine derartige Stelle, welche die meisten deutschen und englischen Bläser ohne Bedenken wagen würden, dürfte dagegen in Frankreich, wo man bezüglich der Anwendung der Blechinstrumente überhaupt viele Schwierigkeiten zu überwinden hat, als sehr gefährlich erscheinen.

Es gibt (aus ganzen Stücken geformte) Trompeten in B, C, D, Es, E, F und G, außerdem, aber sehr selten, solche in hoch As. Mittelst des beim Horne erwähnten Setzstückes, welches das Instrument um einen halben Ton erniedrigt, erhält man noch Trompeten in A, H, Des (oder Cis), Ges (oder Fis). Wendet man ein doppeltes Setzstück an, welches die Trompete um einen ganzen Ton erniedrigt, so erhält man sogar die Stimmung in tief As; aber sie ist die am schlechtesten klingende von allen. Den schönsten Klang dagegen hat die Trompete in Des, ein Instrument von hellem Glanze und großer Reinheit, welches aber fast nie in Gebrauch kommt, da die meisten Komponisten nichts von seinem Dasein wissen.

Aus dem, was ich weiter oben von den Noten der beiden äußersten Grenzen der Tonleiter der Trompete gesagt habe, ergibt sich von selbst, daß der Umfang dieses Instrumentes nicht in allen Stimmungen derselbe ist. Die tiefen Trompeten müssen, wie alle anderen derartigen Instrumente, die tiefsten Noten vermeiden, und die hohen Trompeten können die höchsten Noten nicht erreichen.

Der Tonumfang der verschiedenen Stimmungen gestaltet sich folgendermaßen:





Das mit ★ bezeichnete tiefe C, welches man im Baßschlüssel schreiben muß, ist in den drei hohen Stimmungen (F, Ges, G) von ausgezeichneter Klangfülle, und man kann es bei manchen Gelegenheiten sehr wirkungsvoll verwenden.

Die Trompeten in hoch As findet man nur bei einigen Militärmusikchören; ihr Ton ist sehr glänzend, aber ihr Umfang noch kleiner als der der Trompeten in G, weil man sie nicht über das vierte c hinausgehen lassen darf.



A. Sax verfertigt neuerdings kleine Oktav- und Dezimen-Trompeten (in hoch C und hoch Es) von vortrefflichem Ton. Sie müßten in allen Orchestern und Militärmusikchören vorhanden sein.

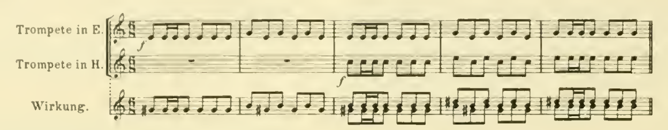
Der Triller ist im allgemeinen auf der Trompete fast unausführbar, und man muß, meiner Ansicht nach, für das Orchester von seinem Gebrauch absehen. Die drei folgenden Triller indes gelingen ziemlich gut:

Alles, was ich oben von den verschiedenen Stimmungen der Hörner sagte und von der Art, aus der Kreuzung derselben Nutzen zu ziehen, paßt gleichfalls vollständig auf die Trompeten. Nur ist hinzuzufügen, daß sich selten Gelegenheit findet, sie in verschiedenen Stimmungen zu schreiben. Die meisten unserer Orchester bieten den Komponisten nur zwei Trompeten und zwei Kornetts à pistons, statt vier Trompeten. Es ist also besser, man läßt in diesem Falle die beiden Trompeten in einer und derselben Stimmung, da die Kornetts zur Vervollständigung der Harmonie genügen, weil sie sämtliche Intervalle angeben können und bezüglich der Klangfarbe nicht derart von den Trompeten abweichen, um nicht mit ihnen in der Gesamtheit zu verschmelzen.

Auch dieses Kapitel über die Anwendung der Trompeten als Pistons ist heute veraltet. Wenn der Komponist nur genug Orchestertechnik und Klangphantasie besitzt— die Stimmung, in der er die Trompete notiert, ist belanglos. Man wende also am besten auch hier die Wagnersche Methode an, alle Stimmungen zu schreiben, um möglichst viel die Trompete in C-dur notieren zu können, und überlasse es dem betreffenden Trompeter dann, sich diejenige Stimmung herauszusuchen, in der es sich am bequemsten bläst.

Die Trompeter bevorzugen meines Wissens heute folgende Stimmungen: Die ersten: hoch-Trompeten in A, B, C, die zweiten: F, D, und Es.

Nur in Molltonarten kann die Anwendung von Trompeten in zwei verschiedenen Stimmungen notwendig werden, wenn man sie für Tonverbindungen gebraucht, denen die dritte und fünfte Stufe der Tonleiter unentbehrlich ist. Soll z. B. in Gis-moll die eine Trompete die beiden Noten gis und h angeben, während die andere eine Terz höher (oder eine Sexte tiefer) die beiden Noten h und dis nehmen muß, so ist es nötig, eine Trompete in E (deren e und g als gis und h erklingen) und eine andere in H (deren e und e das h und dis geben) zu gebrauchen. Das hat Meyerbeer in der großen Szene des vierten Aktes der Hugenotten getan:



Trotz der althergebrachten gegenteiligen Ansicht läßt sich das Piano der Trompeten zu reizenden Wirkungen verwenden. Gluck hat, einer der ersten, in den lang gehaltenen Tönen der beiden Trompeten, die sich in dem Andante der Einleitung zur „Iphigenie auf Tauris“ pianissimo auf der Dominante vereinigen, ein überzeugendes Beispiel dafür gegeben. Später haben Beethoven (namentlich in dem Andante seiner A-dur-Symphonie) und Weber das Piano der Trompeten sehr vorteilhaft in Anwendung gebracht. (Partiturbeispiele 114 u. 115.)

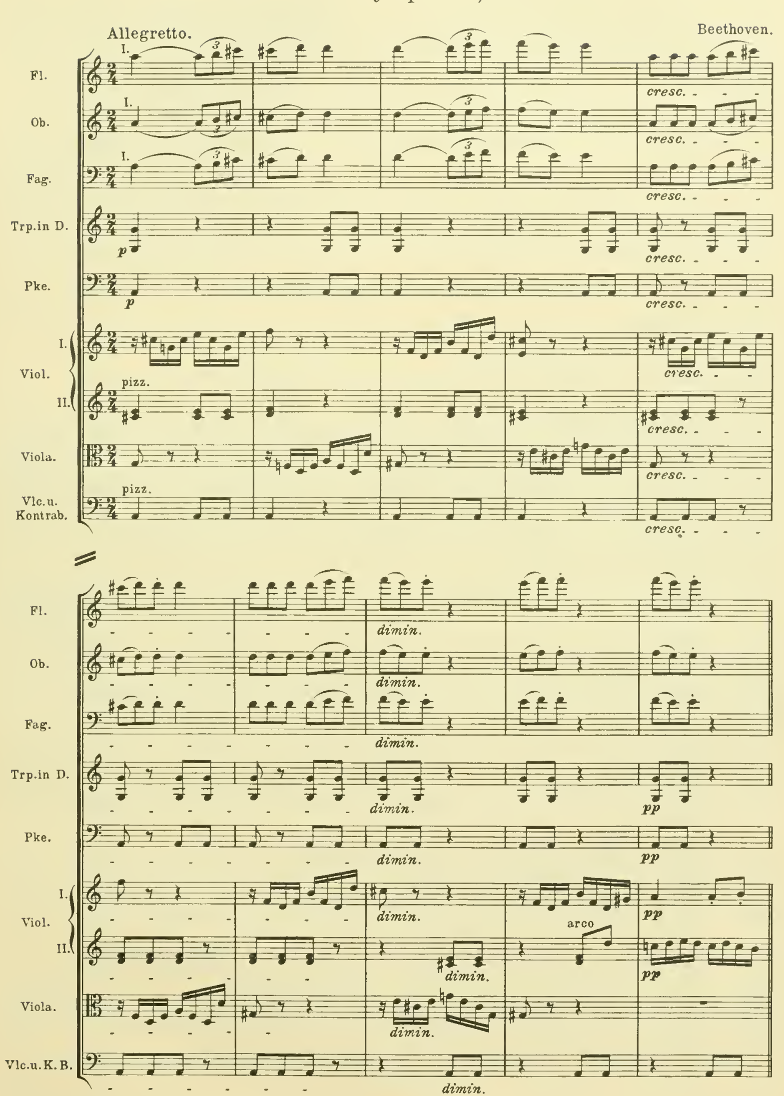
No 114. Iphigenie auf Tauris, Akt I.

Gluck.

Flöten. I. II.
Oboen.
Hrnr. u. Trp. in D.
(Die Ruhe.)
Viol. I. II.
Viola.
Bassi. (Vlc. u. Kontrab.)

Fl.
Ob.
Hrnr. u. Trp. in D.
Viol. I. II.
Viola.
Bassi.

Nº 115. A-dur-Symphonie, Satz II.



Diese sanften Töne werden im allgemeinen, damit sie mit Sicherheit angegeben werden können, am besten der Mittellage entnommen und dürfen nicht zu rasch auf einander folgen. Die fünf folgenden Töne kann man im Pianissimo sowohl einsetzen, wie aushalten:

pp

Da das b der Mittellage zu tief ist, muß diesem Mangel an Reinheit möglichst durch Stärke des Ansatzes abgeholfen werden; es kann also nicht unter die sanften Töne gerechnet werden. Das nächst höhere c bietet nicht solche Gefahr; man kann es leise anblasen und aushalten, wenigstens in den vier tiefen Stimmungen A, B, H und C. Bei der Stimmung in D, glaube ich, kann ein geschickter Künstler gleichfalls noch diesem c beim Aushalten viel Zartheit geben, doch wird es besser sein, den Einsatz desselben durch ein Forte des übrigen Orchesters zu verdecken.

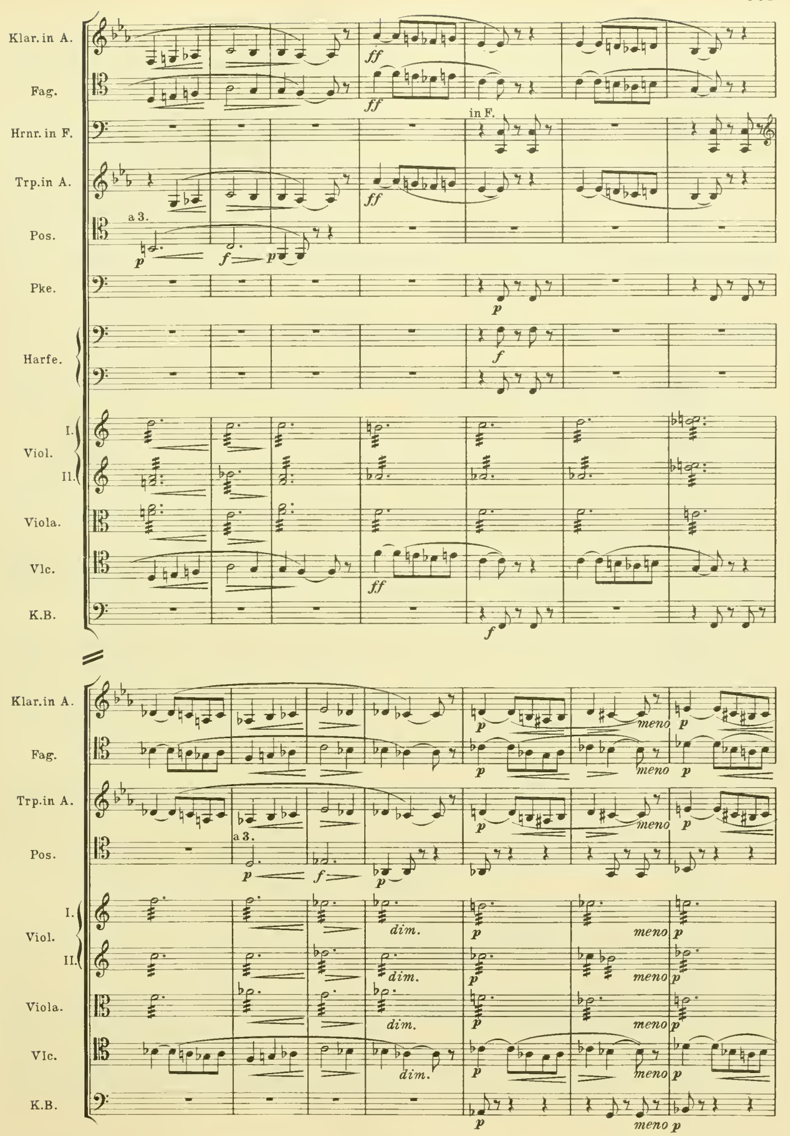
(Ist durch neue Mechanik inzwischen alles verbessert!)

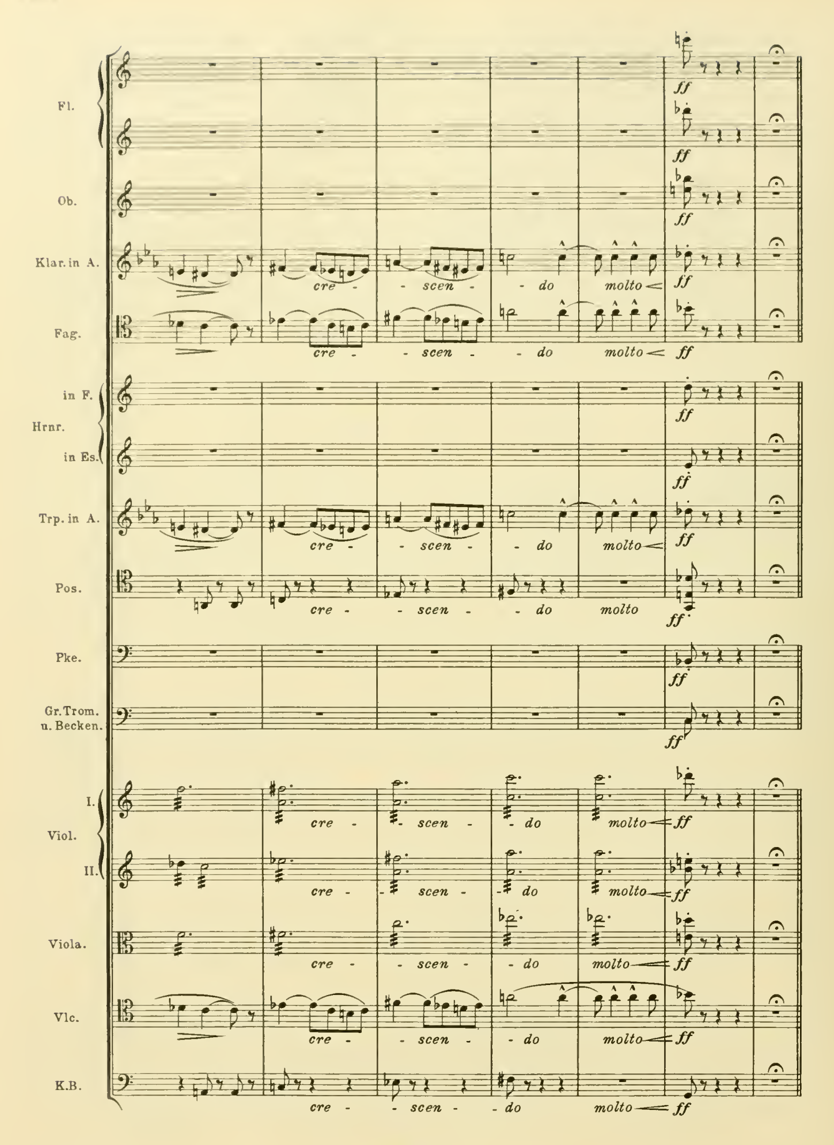
Der Klang der Trompete ist edel und glänzend; er eignet sich zum Ausdruck kriegerischen Gepränges, zum Wut- und Rachegeschrei ebenso gut wie zu Triumphgesängen, und kann alle tatkräftigen, stolzen und großartigen Gefühle, wie auch die meisten tragischen Akzente wiedergeben.

Man sehe den dämonischen Schicksalsruf der tiefen Trompeten in Bizets Carmen: (Partiturbeispiel **116**.)

Nº 116. Carmen, Akt I, Vorspiel.




Klar. in A.
Fag.
Hrnr. in F.
Trp. in A.
Pos.
Pke.
Harfe.
Viol.
Viola.
Vlc.
K.B.
in F.
a 3.
ff
p
f
dim.
meno


Fl.
Ob.
Klar. in A.
Fag.
in F.
Hrnr.
in Es.
Trp. in A.
Pos.
Pke.
Gr. Trom.
u. Becken.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.
cre - - scen - - do molto
ff

Selbst in einem Stücke fröhlichen Charakters kann die Trompete Verwendung finden, vorausgesetzt, daß diese Stimmung mit hinreißender Verve oder mit glänzendem Pomp charakterisiert wird.

Trotz ihrer stolzen, durch Vornehmheit ausgezeichneten Klangfarbe hat man doch die Trompete, wie sonst wenige Instrumente, herabgewürdigt. Bis zu Beethoven und Weber haben alle Tonsetzer, selbst Mozart nicht ausgenommen, ihren Gebrauch entweder auf die niedrige Sphäre bloser Füllstimmen oder auf zwei bis drei rhythmische Formeln beschränkt, die einander stets ähnlich, ebenso flach wie lächerlich und meist dem Charakter des betreffenden Musikstücks widersprechend waren. Diesen trivialen Gebrauch hat man heutigentags endlich aufgegeben; alle Tonsetzer, die Stil haben, streben darnach, die melodischen Stellen, die Begleitungsformeln und die Figuren der Trompeten dem Spielraume, der Mannigfaltigkeit und Selbstständigkeit anzupassen, welche die Natur diesem Instrumente verliehen hat. Fast eines Jahrhunderts hat es bedurft, um dahin zu gelangen!

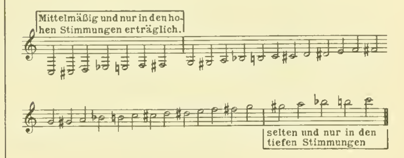
Ganz eigenartig, aber ohne das richtige Gefühl für die Seele und den wahren Klangcharakter der Trompeten (wie auch für den der Posaunen) verwendet sie Verdi in seinen späteren Werken (Falstaff, Otello). Diese aus dem Gebrauch der ordinär klingenden Klappenposaunen resultierende Anwendung des großen Blechs ist zur Nachahmung nicht zu empfehlen, wenn sie auch immerhin zu den Eigentümlichkeiten der Orchestrierungskunst des alten Meisters Verdi gehört.—

Bei der einschneidenden Wirkung, die stets der Trompete verliehen ist, erlasse man mir, die unzähligen Beispiele aus Rich. Wagner anzuführen: Siegmunds Schwertmotiv, der Brünnhilde Kampfruf zu Beginn des II. Aktes Walküre, die wie Schwertstiche schmerzenden Trompetenoktaven am Schluß des II. Aktes Tristan dürften jedem unvergeßlich sein, dem sie einmal ans Ohr geklungen.

Die Ventiltrompeten (mit Pistons oder Zylindern) haben den Vorteil, wie die Ventilhörner alle Intervalle der chromatischen Tonleiter angeben zu können. Sie büßen durch diesen Mechanismus nichts von der eigentümlichen Klangfarbe der gewöhnlichen Trompeten ein, und ihre Reinheit ist zufriedenstellend. Die Trompeten mit Zylindern sind die besseren und werden bald allgemein eingeführt sein.

Die Klappentrompeten, welche noch in einigen Orchestern Italiens vorkommen, können sich in dieser Beziehung nicht mit ihnen messen.

Der allgemeine Umfang der Ventiltrompeten (mit Pistons oder Zylindern) ist der folgende:



Die hohen Zylindertrompeten, wie die in F und G, reichen auch noch chromatisch bis zum Fis hinab ; aber diese Noten in äußerster Tiefe sind von ziemlich schlechter Beschaffenheit.

Die auf der Zylindertrompete ausführbaren Triller mit großer und kleiner Sekunde sind dieselben wie auf dem Kornett mit drei Pistons. (Man sehe weiter unten die Tabelle der Triller dieses Instrumentes, Seite 316.)

Die Zugtrompeten, so genannt wegen des angebrachten Zuges, der, wie bei den Posaunen beweglich ist und von der rechten Hand in Tätigkeit gesetzt wird, eignen sich vermöge dieses Mechanismus zur Wiedergabe der reinsten Intervalle. Ihr Ton ist durchaus derselbe wie der der einfachen Trompeten, und ihr Umfang ist der folgende:



Die Trompeten mit Sordinen sind oft von zauberhaften Wirkungen. In Forte eignen sie sich, und sind auch reichlich verwendet worden, zur Karikatur und zur Darstellung phantastischer Spukgebilde. Das Piano der gedämpften Trompete ist von zauberhaftem, silberhellen Klange; ich erlaube mir hier an ihre Verwendung in meiner Oper Feuersnot zu erinnern. (Partiturbeispiel 117.) Auch vorher im Scherzando. (Partiturbeispiel 118.)

Nº 117. Feuersnot.

Strauß.

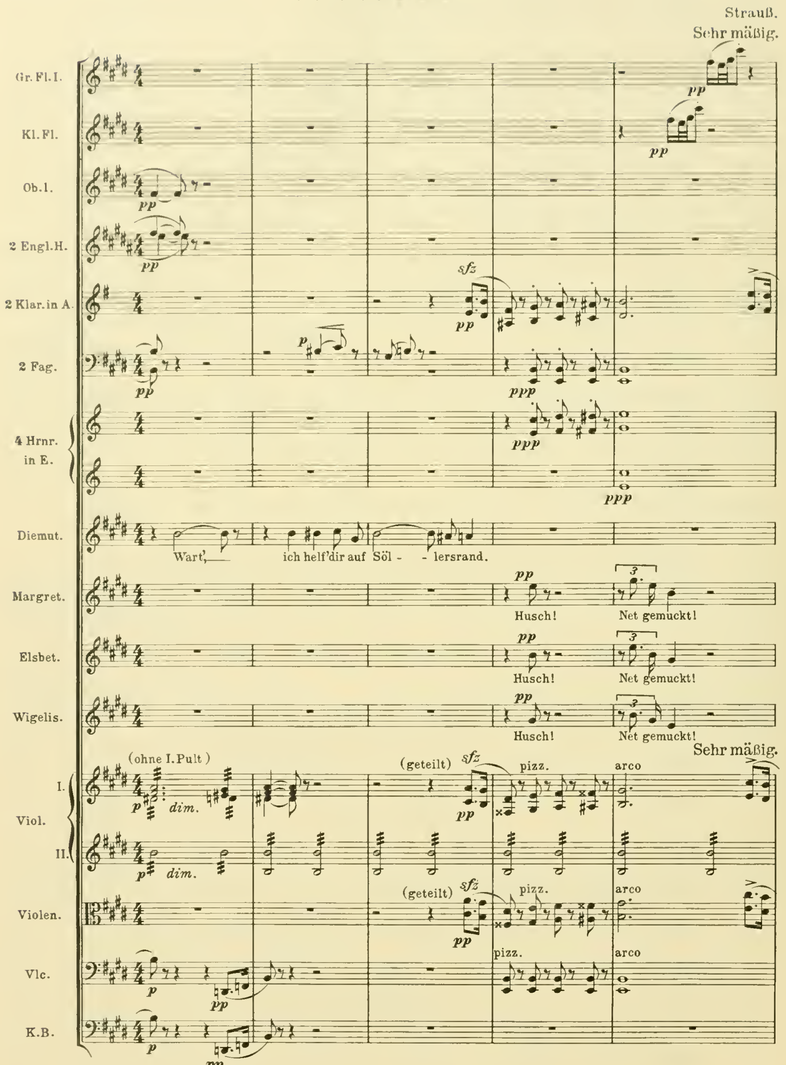


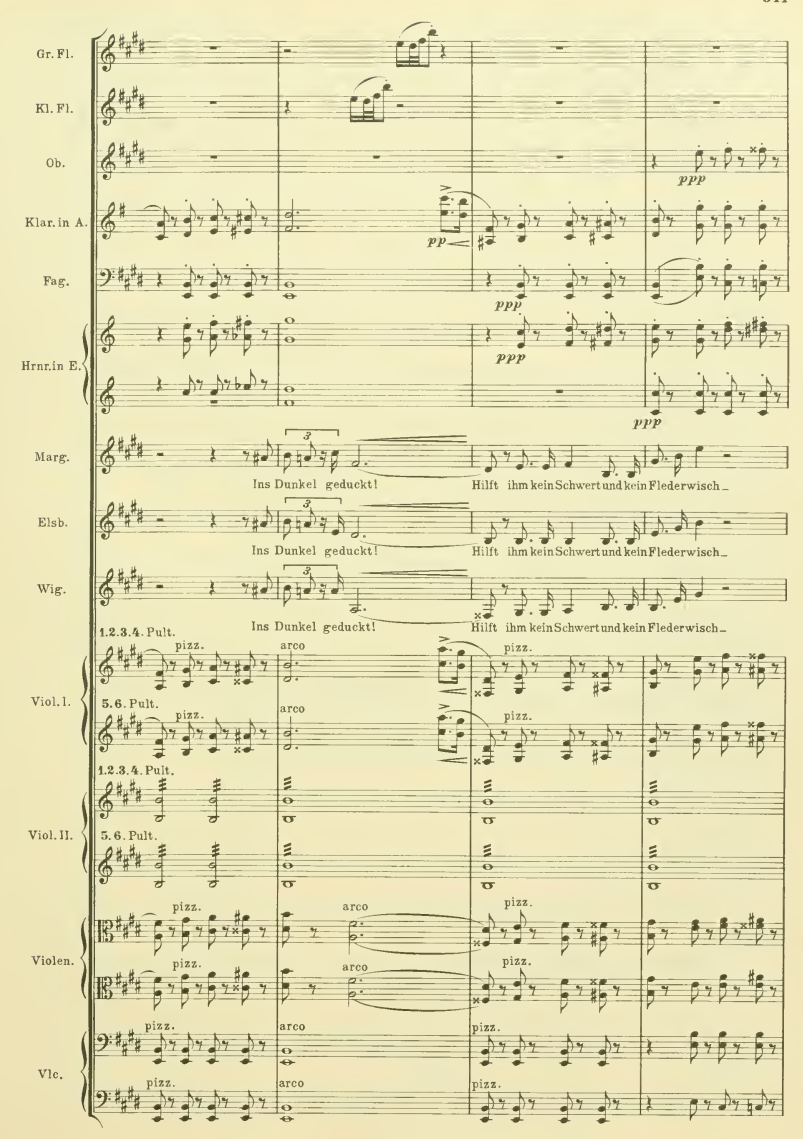
*) Die Dämpfungen in den Trp. u. Hörn. von hier ab dürfen nicht zu stark näseln oder gar gemein klingen; sie sollen nur dazu dienen, den anderen Gruppen einen gewissen zarten Glanz zu verleihen.

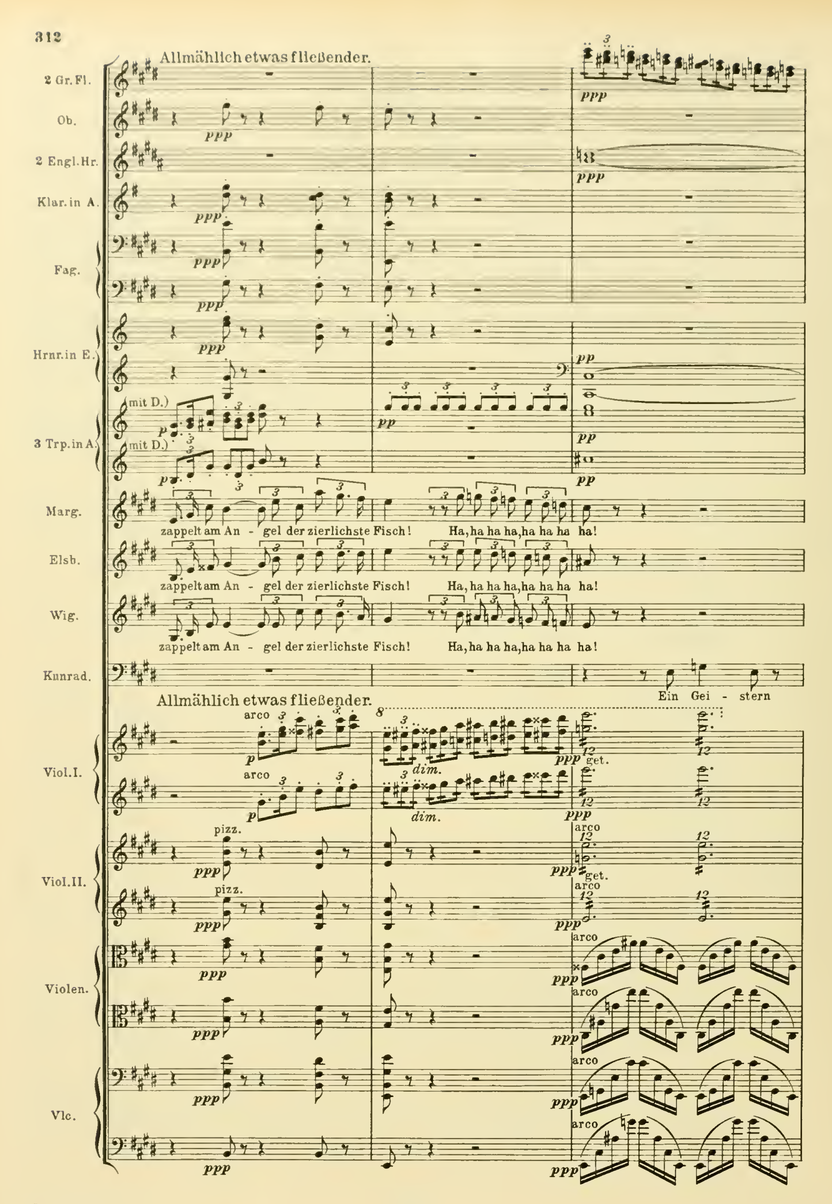

Fl.
Ob.
Baßkl. in A.
(mit Dämpfern)
Hrnr. III.IV. in D.
Trp. in E.
Hämmerlein.
all sein Tun und Dichten.
Kofel.
Ihr
Gilgenstock.
Erwählt war der vom Al - ten, des ho - hen Amts zu wal - ten.
1. Pult mit Dämpfern
Violen.
Die übrigen mit Dämpfern
alle pizz.
Vlc.
pizz.
K.B.
Fl.
2 Klar. in A.
Hrnr. III.IV. in D.
3 Trp. in E.
III. mit Dämpfer
Kofel.
doch in eu - rem Un - verstand hat Kei - ner nix ge - spürt, noch gespannt.
3 Solo-Violen.
mit Dämpfer
Die übrigen Violen.
(mit Dämpfer)
Vlc.
K.B.

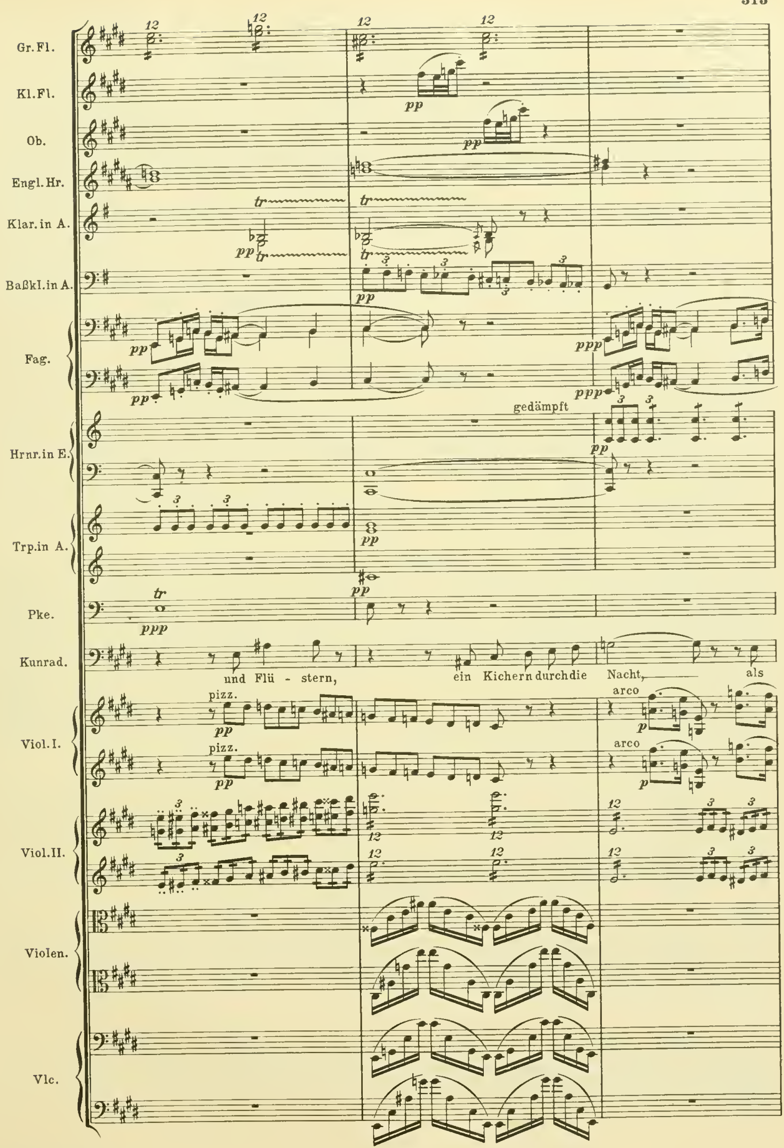
Nº 118. Feuersnot.

Strauß.

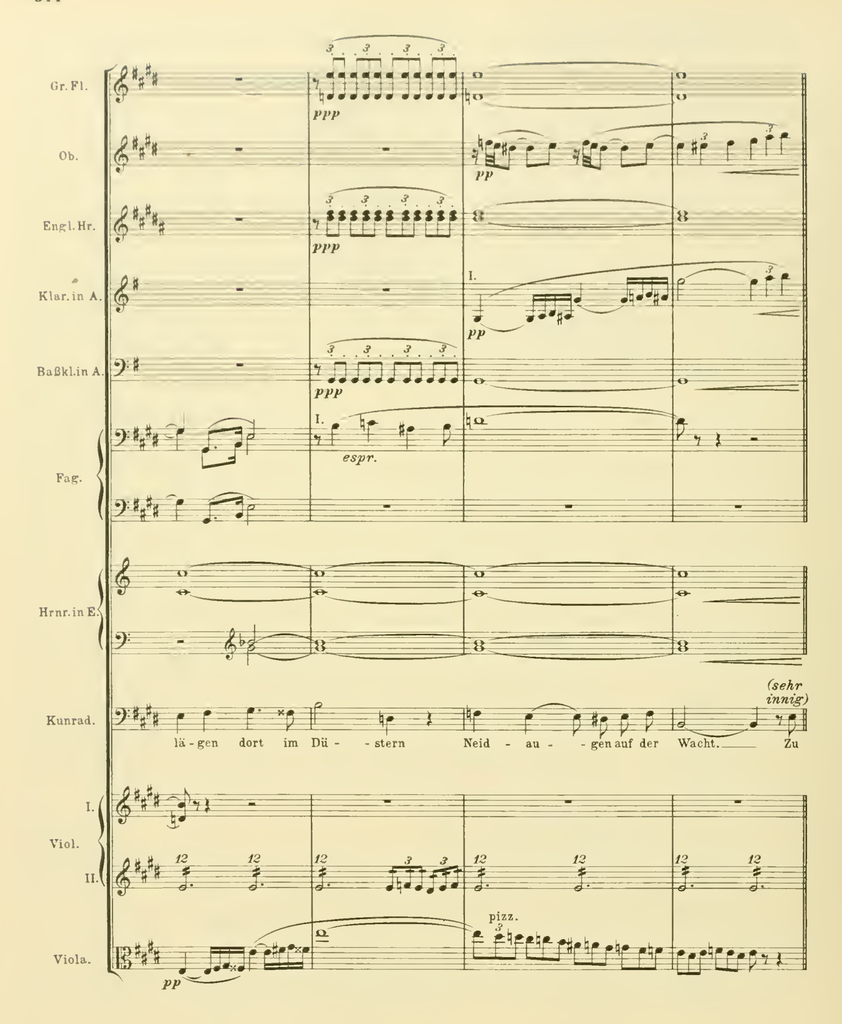



Gr. Fl.
Kl. Fl.
Ob.
ppp
Klar. in A.
pp
Fag.
ppp
Hrnr. in E.
ppp
ppp
Marg.
Ins Dunkel geduckt!
Hilft ihm kein Schwert und kein Flederwisch_
Elsb.
Ins Dunkel geduckt!
Hilft ihm kein Schwert und kein Flederwisch_
Wig.
Ins Dunkel geduckt!
Hilft ihm kein Schwert und kein Flederwisch_
1.2.3.4. Pult.
pizz.
arco
Viol. I.
5.6. Pult.
Viol. II.
Violen.
Vlc.


Allmählich etwas fließender.
2 Gr. Fl.
Ob.
2 Engl. Hr.
Klar. in A.
Fag.
Hrnr. in E.
3 Trp. in A.
mit D.)
mit D.)
Marg.
zappelt am An - gel der zierlichste Fisch! Ha, ha ha ha, ha ha ha ha!
Elsb.
zappelt am An - gel der zierlichste Fisch! Ha, ha ha ha, ha ha ha ha!
Wig.
zappelt am An - gel der zierlichste Fisch! Ha, ha ha ha, ha ha ha ha!
Kunrad.
Ein Gei - stern
Allmählich etwas fließender.
arco
pizz.
get.
dim.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vlc.



Gr. Fl.
Kl. Fl.
Ob.
Engl. Hr.
Klar. in A.
Baßkl. in A.
Fag.
gedämpft
Hrnr. in E.
Trp. in A.
Pke.
Kunrad.
und Flü - stern,
ein Kichern durch die
Nacht,
als
pizz.
arco
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vlc.



Die sordinierte Trompete ist außerdem viel leichter zu handhaben als das sordinierte Horn, welches immer noch Schwierigkeiten bezüglich der Intonation bereitet, die stets nur nach tüchtigem Studium zu überwinden sind.

Das Kornett.

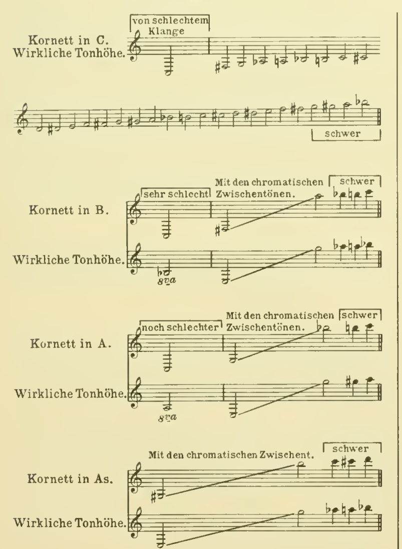
(Kornett mit drei Pistons oder mit Zylindern.)

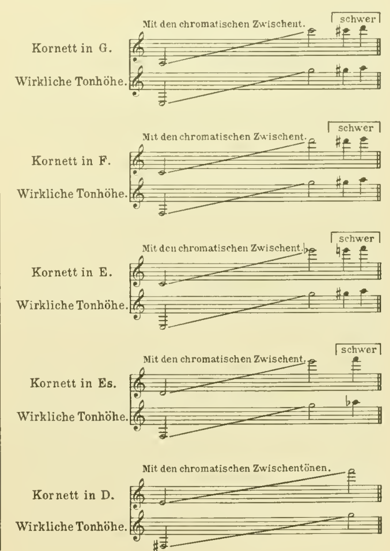
Der mittlere Umfang desselben beträgt zwei Oktaven und zwei oder drei Töne. Der Mechanismus der Ventile, mit dem es versehen ist, gestattet ihm, sämtliche chromatische Tonstufen bis zum tiefen fis anzugeben; dieser Ton jedoch, wie die zwei oder drei darauf folgenden (a, as und g) sind nur auf hohen Kornetten ausführbar. Auf diesen hohen Kornetten ist es sogar möglich, das tiefe c anzugeben, welches, wie man gleich sehen wird, überhaupt als der erste Naturton des Kornetts sich darstellt; aber der Ansatz dieses Tones ist sehr gefährlich, der Ton selbst außerdem von schlechtem Klange und von sehr zweifelhaftem Nutzen.

Es gibt Kornette in C, B, A, As, G, F, E, Es und D. Mittelst der Setzstücke, welche wir bei den Hörnern und Trompeten schon besprochen haben, und die das Instrument um einen halben Ton erniedrigen, kann man zwar die Tonarten H, Fis und sogar Des erhalten, aber infolge der Leichtigkeit des Modulierens, welche die Ventile gewähren, wird dieser Tonwechsel fast ganz unnütz. Außerdem sind die tiefen Stimmungen, wie die in G, F, E und D im allgemeinen von ziemlich schlechtem Klang und mangelhafter Reinheit. Die besseren Kornette und zugleich diejenigen, deren man sich nach meiner Ansicht fast ausschließlich bedienen sollte, sind die Kornette in As, A und B. Das höchste von allen, das Kornett in C, ist ziemlich schwer zu spielen.

Der Umfang, welchen man den verschiedenen Stimmungen der Kornette geben kann, ist aus der folgenden Tabelle ersichtlich; manche Künstler verstehen es, in der Höhe und Tiefe noch einige, sehr gefährliche Töne, herauszubringen, die wir indes unberücksichtigt lassen. Das Kornett wird im Violinschlüssel geschrieben; die Naturtöne seines Rohres, das kürzer als das Rohr der Trompete ist, sind die folgenden:

Tabelle des Umfanges der verschiedenen Stimmungen des Kornetts.





Bezüglich der letzten hohen Noten dieser Beispiele, welche sämtlich das nämliche g erklingen lassen, ist noch zu bemerken, daß sie in den hohen Stimmungen weniger gefährlich anzugeben und von besserem Wohlklange sind, als in den tiefen. So ist das hohe b des Kornett in A: , das hohe a des Kornett in B: und das hohe g des Kornett in C: ungleich besser und leichter anzugeben, als das hohe f des Kornett in D: und als das hohe e des Kornett in Es: . Alle diese Noten lassen ein und dasselbe g erklingen: . Diese Bemerkung hat übrigens für alle Blechinstrumente Geltung.

Die meisten Triller mit großer und kleiner Sekunde sind auf den hohen Kornetten, z. B. denen in A, B und D, ausführbar und von guter Wirkung und zwar in folgendem Umfang der Tonleiter:

schlecht zweifelhaft schwer

schlecht

schlecht zweifelhaft zweifelhaft zweifelhaft

Nachstehend lasse ich eine vergleichende Zusammenstellung der Verhältnisse der verschiedenen Stimmungen der Hörner, Trompeten und Kornette folgen. Der erste tiefe Ton des Kornett in C ist, wie schon oben erwähnt, die höhere Oktave desjenigen der Trompete in C; gerade wie der erste tiefe Ton dieser Trompete wieder die höhere Oktave desjenigen des Horns in tief C ist. Die Naturtöne des Horns (die, welche sich aus der Resonanz des Rohres ergeben) werden also in der höheren Oktave und in derselben Ordnung von der Trompete wiedergegeben, und die der Trompete würden ebenso wieder in der höheren Oktave und in derselben Ordnung vom Kornett hervorgebracht werden, wenn die Lippen des Bläsers die erforderliche Kraft hätten, die höchsten Töne herauszubringen, was aber nicht der Fall ist.

Horn in tief C. *) 1.Oktave 2.Oktave Wirkliche Tonhöhe. 3.Oktave 4.Oktave u.s.w.

Nach dem bei den Hörnern üblichen Gebrauche schreibt man die Noten im G-Schlüssel eine Oktave höher als sie klingen.

Trompete in C. 1.Oktave 2.Oktave 3.Oktave 4.Oktave u.s.w.

Kornett in C. 1.Oktave 2.Oktave 3.Oktave 4.Oktave nur in den tiefen Stimmungen ausführbar. u.s.w.

Aus dieser Übersicht erkennt man — und es ist wichtig, dies ins Gedächtnis zurückzurufen —, daß derjenige Teil des Tonumfanges eines Blechinstrumentes, auf welchem dasselbe nur die drei folgenden als natürliche Töne (ohne Ventile) hervorbringen kann:

oder oder

von der Tiefe nach der Höhe zu gerechnet, immer seine zweite Oktave ist.

Nun haben die Kornette hauptsächlich in dieser zweiten Oktave ihre günstigsten Noten. Man hätte sie demnach, wenn man die Kornette in A, B und C als hohe Trompeten (eine Oktave höher als die Trompeten in A, B und C stehend) betrachten wollte, auch folgerichtig so notieren können, doch hat man das absichtlich nicht getan, sondern die Kornette entsprechend der Tonlage, die sie auf der allgemeinen musikalischen Stufenleiter einnehmen, so notiert, daß man ihren tiefsten Ton eine Oktave oberhalb des tiefsten Tones der Trompete schreibt. Die besten Töne der Kornette befinden sich im Bereiche ihrer zweiten Oktave:

Kornett in C. Die günstigsten Töne 1.Oktave 2.Oktave 3.Oktave u.s.w.

notierte man nun die Kornette so, wie die Trompeten, so würden diese Noten stets unterhalb des Notensystems zu stehen kommen und ständig den Gebrauch der Hülfslinien bedingen:

Kornett in C, einer Trompete in hoch C angepaßt. Die günstigsten Töne 1.Oktave 2.Oktave 3.Oktave u.s.w.

*) Dieses tiefe Kontra-C des Horns existiert allerdings und ist tatsächlich der erste tiefe Ton desselben; er klingt aber in den tiefen Stimmungen so abscheulich, und ist von so wenig unterscheidbarer Tonhöhe, daß ich davon abgesehen habe, ihn überhaupt in den Tonumfang des Horns in tief C und noch viel weniger in tief B aufzunehmen.

Diese unbequeme Notierungsweise wurde gleichwohl in den preußischen Militärmusiken beibehalten. Es ist gut, hiervon unterrichtet zu sein.

Hierbei ist noch zu erwähnen, daß, wenn man die Stimmung in C als Ausgangspunkt für die Hörner, Trompeten und Kornette annimmt, die Umstimmungen der Kornette nach und nach eine Verlängerung der Tonreihe mit sich bringen, je tiefer und tiefer sie werden, weshalb wir auch bei Darstellung ihrer Skala die höchsten Stimmungen vorangestellt haben, während dagegen die Umstimmungen der Trompeten und Hörner (mit Ausnahme von dreien, und zwar denen in tief H, B und A, welche tiefer als die Stimmung in C sind), je höher und höher sie werden, die Tonreihe der Instrumente verkürzen.

Übersicht der verschiedenen Stimmungen

des Kornetts:	der Trompete:	des Horns:
1. C (Normalton)		
2. H		
3. B		
4. A		
5. As	As (selten)	
6. G	G	
7. Ges	Ges	
8. F	F	
9. E	E	
10. Es	Es	
11. D	D	
	Des	
	C (Normalton)	C hoch
	H	H hoch
	B	B hoch
	A (sehr selten)	A hoch
		As
		G
		Ges
		F
		E
		Es
		D
		Des
		C (Normalton)
		H
		B
		A (sehr selten)

Hiernach wird man sich nun die Beziehungen, welche zwischen den Hörnern, Trompeten und Kornetten bestehen, und die betreffende Stellung, die sie auf der Stufenleiter der Töne einnehmen, klar machen können.

Ich bemerke noch, daß, da die Ventiltrompeten (mit Pistons oder mit Zylindern) ihre besten Töne im Bereich ihrer dritten Oktave haben, welche sich im Einklang mit der zweiten Oktave des Kornetts befindet, Stellen, die für die Kornette in A, H und C innerhalb des folgenden Umfanges geschrieben sind:



notwendigerweise auch auf den Trompeten in A, H und C ausgeführt werden können, ohne daß irgend eine Veränderung daraus hervorgeht; ein Umstand, welcher den Orchestern, die, wie die deutschen, keine Kornette haben, gestattet, dieselben ohne Nachteil durch Ventiltrompeten zu ersetzen.

Die Kornette in A, B und C haben übrigens weniger Umfang als die Trompeten in A, B und C; sie können nicht gut über das wirkliche a hinausgehen:

Kornett in A Kornett in B Kornett in C.

Die Trompeten dagegen haben nicht nur in der Tiefe einige Töne mehr, so schlecht sie auch sein mögen, sondern geben auch außerdem das nämliche a in den Stimmungen D und F leichter als die Kornette an:

Trompete in D Trompete in F

Manche Bläser, die besonders kräftigen Ansatz haben, lassen selbst das e: auf der G-Trompete hören, welches h: ergibt, sowie das g: auf der F-Trompete, welches c: ergibt, indes nur, falls diese Töne vorübergehend vorkommen und auf geschickte Weise vorbereitet werden. Immerhin sind die Bläser, welche diese äußersten Töne erreichen können, selten, und man muß daher beim Komponieren nicht zu sehr auf sie rechnen.

Da die Trompeten ein enges Rohr, ein kleines Mundstück und einen nicht sehr weiten Schalltrichter haben, wird es ihnen auch leichter, die hohen Töne zu blasen. Mit den Kornetten verhält es sich umgekehrt, ihr Rohr ist ziemlich dick und fast konisch, ihr Schalltrichter und Mundstück sind etwas größer und so wird ihnen das Blasen der tiefen Töne leichter, als das der hohen, und ihr Klang erhält dadurch die besonderen Eigenschaften, die ihn von dem Klange der Trompeten unterscheiden. Dies ist die Ursache jener Verschiedenheit.

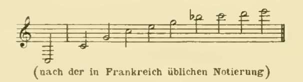
Bevor wir zur Prüfung des eigentümlichen Charakters des Kornett übergehen, halte ich es für nützlich, hier noch einmal zu wiederholen, was ich bei Besprechung des Ventilhornes bezüglich der Wirksamkeit der bei den Blechinstrumenten angebrachten drei Zylinder-oder Pistonventile im allgemeinen gesagt habe.

Diese drei Ventile geben jenen Instrumenten nicht allein die chromatische Tonleiter (von ihrer zweiten Oktave an), indem sie alle Lücken zwischen den natürlichen Tönen von da ab ausfüllen, sondern sie fügen ihnen auch noch in der Tiefe chromatisch sechs halbe Töne unterhalb der beiden tiefsten Töne hinzu:



Dieses erste tiefe C wird aber schon so unklar und ist so schwer auszuhalten, daß die von den Ventilen ihm noch hinzugefügten tieferen Töne, wie leicht begreiflich, vollkommen unbrauchbar werden. Gerade so verhält es sich mit den Hörnern.

Obgleich das Kornett über alle Stufen der chromatischen Tonleiter verfügt, ist doch die zu wählende Stimmung nicht gleichgiltig, und man tut immer besser, diejenige ausfindig zu machen, welche die meisten natürlichen Töne zu verwenden gestattet, — es ist wohl kaum nötig, zu wiederholen, daß die natürlichen Töne diejenigen sind, welche ohne Gebrauch der Ventile, allein durch die Wirkung der Resonanz des Instrumentenrohres erzeugt werden, wie folgende:

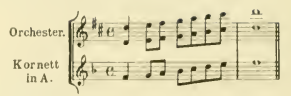


(nach der in Frankreich üblichen Notierung)

— und welche nur wenig oder gar keine Vorzeichnungen (♯ oder ♭) beim Schlüssel erfordert. Spielt z. B. das Orchester in E, so wird man, da das Kornett in E zu den schlechteren gehört, lieber das Kornett in A wählen, welches dann in G bläst:



Auch, falls das Orchester in D steht, würde es besser sein, das gleiche Kornett zu gebrauchen, welches dann in F spielt:



Steht das Orchester in Es, so nimmt man das Kornett in B, welches, mit einem ♭ als Vorzeichnung, in F bläst. Und so in anderen Fällen.

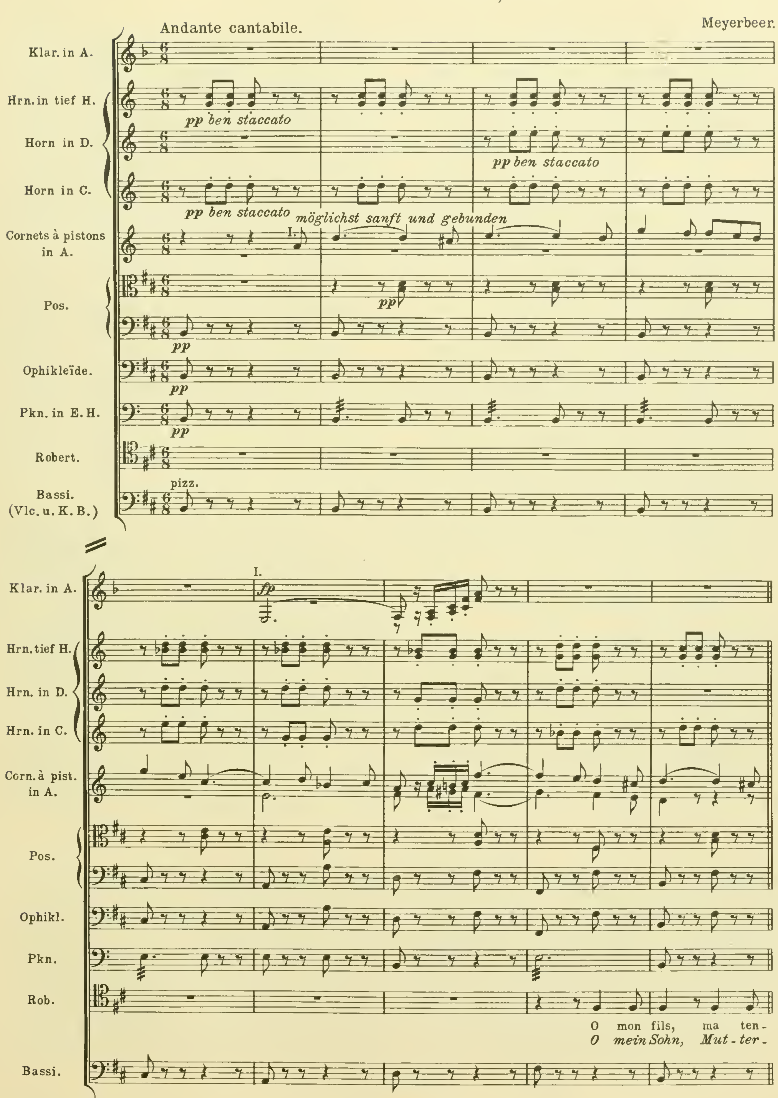
Ich verweise hier nochmals auf das hinsichtlich der Stimmungen bei den Hörnern und Trompeten Gesagte. Man bedenke den ungeheuren Fortschritt, den die Orchestertechnik (leider nicht auch die Kunst der Phrasierung) seit Berlioz gemacht hat.

Das Kornett ist heutzutage in Frankreich sehr gebräuchlich, namentlich in einer gewissen musikalischen Sphäre, wo Erhabenheit und Reinheit des Stils nicht als wesentliche Eigenschaften gelten; es ist zum unentbehrlichen Soloinstrument bei Kontretänzen, Galoppaden, Variationen und anderen Kompositionen zweiten Ranges geworden. Die allgemeine Gewohnheit, in den Tanzorchestern mehr oder weniger aller Originalität und Vornehmheit entbehrende Melodien von dem Kornett vortragen zu hören, und der Charakter seines Klanges, welcher weder den Adel der Horntöne, noch den Stolz der Trompetentöne besitzt, bereiten der Einführung des Kornetts in den höheren melodischen Stil bedeutende Hindernisse. Indes könnte es auch hierbei vorteilhafte Verwendung finden, obschon nur selten und nur unter der Bedingung, daß man ihm Stellen von langsamer Bewegung und von unbestreitbarer Würde zum Vortrag gibt. So ist das Kornett z. B. für das Ritornell des Terzetts in „Robert der Teufel“: „Mein Sohn, mein Sohn! Mutterlieb' kann nicht sterben“ sehr gut geeignet. (Partiturbeispiel 119.)

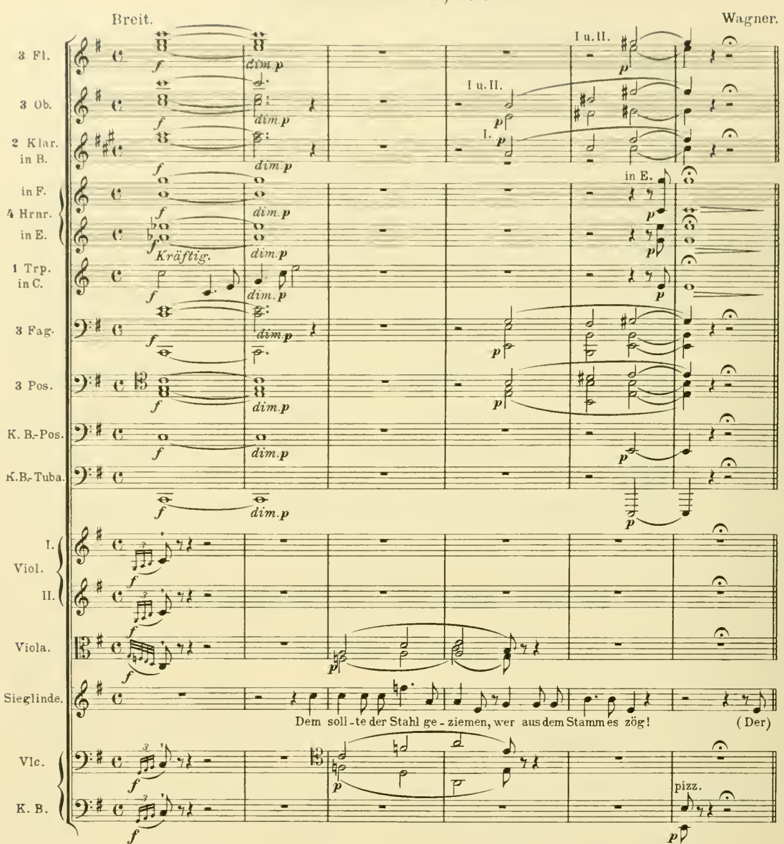
Ich kann nicht verhehlen, daß diese Art der Trompetenverwendung als melodieführenden Instrumentes (also Trompete allein mit Unterlegung einer einfachen Begleitung) mir ein Greuel ist. Da Berlioz selbst die Art polyphonen Stils, wie ihn J. S. Bach bereits zu höchster Blüte ausgebildet hatte und die erst in Beethovens letzten Quartetten, dann im Tristan und in den Meistersingern eine so herrliche Wiedergeburt erleben durfte, innerlich fremd war, sind auch die feineren Mischungen des Trompetenklanges mit den Holzbläsern und Hörnern erst eigentlich das Ergebnis der Klangphantasie eines Rich. Wagners.

Man gestatte mir, hier als wundervolle Klangmischung anzuführen: Walküre, Akt I. (Partiturbeispiel 120.)

Nº 119. Robert der Teufel, Akt V.



No. 120. Walküre, Akt I.



Heitere Melodien dagegen werden auf diesem Instrument immer Gefahr laufen, einen Teil ihres Adels, falls sie solchen besitzen, zu verlieren, oder, wenn sie desselben entbehren, ihre Trivialität zu verdoppeln. Eine alltägliche Stelle, welche, von den Violinen oder Holzblasinstrumenten vorgetragen, noch erträglich erschiene, würde, vom Kornett wiedergegeben, durch dessen schreienden, prahlerischen, unfeinen Ton sofort platt und gemein klingen; diese Gefahr bestände nicht mehr, wenn die Stelle derart beschaffen wäre, daß sie im Verein mit einer oder mehreren Posaunen vorgetragen werden könnte, durch deren gewaltige Stimme sodann die des Kornetts gedeckt und veredelt würde. Harmonisch angewandt, verschmilzt das Kornett sehr gut mit der Masse der Blechinstrumente; es kann die Akkorde der Trompeten vervollständigen und in das Orchester diatonische oder chromatische Notengruppen werfen, welche infolge ihrer Raschheit weder für die Posaune, noch für die Hörner geeignet wären. Man schreibt das Kornett gewöhnlich zu zwei Stimmen, und zwar oft in verschiedenen Tonarten.

Die Posaunen.

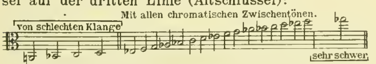
Es gibt vier Arten von Posaunen, von denen jede die Bezeichnung derjenigen menschlichen Stimme trägt, welcher sie sich durch Klang und Umfang am meisten nähert. Die Diskantposaune, die kleinste und höchste von allen, existiert in Deutschland; in Frankreich ist sie unbekannt; in den Werken der großen Meister hat sie fast niemals Verwendung gefunden, was allerdings kein Grund wäre, daß sie nicht früher oder später doch benutzt würde, besonders da es noch nicht entschieden ist, ob sie durch die Ventiltrompeten, selbst durch die höchsten, vorteilhaft ersetzt werden kann. Nur Gluck hat in der italienischen Partitur des „Orpheus" die Diskantposaune unter dem Namen Cornetto angewandt. Er verdoppelt mit ihr die Sopranstimme des Chors, während die übrigen drei Posaunen (Alt-, Tenor- und Baßposaune) in gleicher Weise mit den anderen Stimmen gehen.

Diese drei letzteren Arten von Posaunen sind allein in allgemeinem Gebrauch; doch ist dabei zu erwähnen, daß die Altposaune nicht in allen französischen Orchestern vorhanden und daß die Baßposaune daselbst fast unbekannt ist; man verwechselt sie sogar fast immer mit der dritten Tenorposaune, welcher die Ausführung der tiefsten Stimme obliegt, und der man deswegen sehr mit Unrecht den Namen Baßposaune gibt, obgleich sie sich wesentlich von dieser unterscheidet.

Die Posaunen sind Zuginstrumente, deren doppeltes Rohr durch eine einfache Armbewegung des Bläsers augenblicklich verlängert oder verkürzt werden kann. Es ist leicht ersichtlich, daß diese Veränderungen der Länge des Rohres den Ton des Instrumentes gänzlich umwandeln müssen, wie es in der Tat auch der Fall ist. Dadurch erhalten die Posaunen, welche wie die anderen Blechinstrumente alle aus der natürlichen Resonanz des Rohres hervorgehenden Töne in allen Lagen besitzen, eine vollständige chromatische Tonleiter, die, wie wir gleich sehen werden, nur an einer Stelle in der Tiefe eine Unterbrechung erleidet.

Die Altposaune.

Sie hat einen Umfang von mehr als zwei und einer halben Oktave; man schreibt sie im C-Schlüssel auf der dritten Linie (Altschlüssel):



Ihr Klang ist im Vergleich zu dem der tieferen Posaunen etwas grell; ihre tiefen Töne klingen ziemlich schlecht und es ist daher geraten sie in der tiefen Lage für gewöhnlich nicht zu verwenden, umsomehr als man dieselben Töne durch die Tenorposaune, welche im Orchester fast stets mit der Altposaune vereint auftritt, vortrefflich klingend erhalten kann. Die hohen Töne, wie h, c, d, e, f, können dagegen sehr nützlich sein, und ihretwegen ist es zu bedauern, daß die Altposaune gegenwärtig fast aus allen französischen Orchestern verbannt ist. Ist der Zug derselben geschlossen, so kann man mit den bloßen Lippen die folgenden Töne hervorbringen, welche in derselben Ordnung auf einander folgen, wie die Naturtöne der Hörner, Trompeten, Kornette und aller andern Blechinstrumente in Es:

Daher stammt auch der Name: Kleine Posaune oder Altposaune in Es, den ihr die Bläser gegeben haben, dessen Gebrauch aber für Partituren unnütz wäre, da dieses Instrument die Töne so hören läßt, wie sie geschrieben stehen, und also nicht zu den transponierenden Instrumenten gehört; nur für diese letzteren sind, wie wir schon nachgewiesen haben, dergleichen Bezeichnungen der Stimmung notwendig.

Die Tenorposaune.

Sie ist unstreitig die beste von allen. Ihr Klang, kräftig und voll, bleibt auf der ganzen Tonleiter von guter Beschaffenheit, sie vermag Passagen auszuführen, die wegen ihrer Schnelligkeit auf der Baßposaune unmöglich wären. Man schreibt sie gewöhnlich im Tenorschlüssel (dem C-Schlüssel auf der vierten Linie); da es aber in manchen Orchestern vorkommt, daß die drei Posaunenstimmen, zwar unter verschiedenen Namen, jedoch sämtlich auf drei Tenorposaunen geblasen werden, so folgt daraus, daß man die eine im Altschlüssel (wie den Alt), die andere im Tenorschlüssel (wie den Tenor), und die dritte im Baßschlüssel schreibt. Ist ihr Zug geschlossen, so gibt sie die nachstehend verzeichneten Töne an, welche die Naturtöne aller in B stehenden Blechrohre sind, d. h. aller derjenigen Rohre, die bei Schwingung der ganzen darin enthaltenen Luftmasse als ersten tiefen Ton ein B hervorbringen.

Daher kommt es, daß man sie B- Posaune benannt hat. Sie steht also eine Quart tiefer als die Altposaune, und hat folgenden Umfang:

Mit allen chromatischen Zwischentönen.

sehr schwer

Man ersieht hieraus, daß das tiefe Es der Tenorposaune fehlt; dieser Ton gibt, selbst in den mit größter Gelehrsamkeit geschriebenen Partituren, ständig zu zahllosen Irrtümern Veranlassung. So beginnt einer der jetzt lebenden Meister, dessen Geschicklichkeit in der Kunst der Instrumentation zu seinen hervorragendsten und unbestrittensten Eigenschaften gehört, eine seiner Opern mit mehreren tiefen Es der dritten Tenorposaune. Die Ophikleïde ist es, welche diese Töne ausführt, die Posaune verdoppelt sie nur in der höheren Oktave, und der Komponist hat vielleicht nie bemerkt, daß sein tiefes Es keineswegs von dem Instrumente geblasen wird, für welches er es geschrieben hat.

Die Baßposaune.

Die Ursache ihrer Seltenheit ist nur in der Ermüdung zu suchen, welche ihre Behandlung selbst dem kräftigsten Bläser verursacht. Es ist die größte, also auch die tiefste von allen. Man muß ihr, wenn man sie anwendet, ziemlich lange Pausen geben, damit der Bläser ausruhen kann, und darf überhaupt nur einen sparsamen und gutbegründeten Gebrauch von ihr machen. Mit geschlossenem Zuge gibt sie die Töne des Es-dur-Akkordes an:

8a

und wird deshalb auch grosse Posaune oder Baßposaune in Es genannt. Sie steht eine Oktave tiefer als die Altposaune und eine Quinte tiefer als die Tenorposaune. Man schreibt sie im Baßschlüssel; ihr Umfang ist der folgende:

Mit allen chromatischen Zwischentönen.

schwer

Der Ton der Baßposaune ist majestätisch, furchtbar und schrecklich; ihr gebührt mit Recht die tiefe Stimme in der ganzen Zahl der Blechinstrumente. Leider fehlt sie in Paris gänzlich; im Konservatorium wird sie nicht gelehrt, und kein Posaunist hat sich bisher mit ihrer Behandlung vertraut machen wollen. Daraus folgt, daß der größte Teil der neueren deutschen, und selbst der alten französischen und italienischen Werke, welche für Orchester mit Baßposaune geschrieben sind, bei ihrer Aufführung in Paris mehr oder weniger verstümmelt werden müssen. So kommt in Webers „Freischütz" mehrmals das tiefe D unter den Linien: in der Begleitung des Jägerchors vor; weiterhin, beim Auftreten des Eremiten, findet man das tiefe Es: Diese Noten müssen also notwendigerweise eine Oktave höher transponiert werden, weil die drei Posaunisten des Orchesters der großen Oper sich ausschließlich der Tenorposaunen bedienen, auf denen diese Töne nicht zu haben sind. Ebenso verhält es sich mit dem tiefen, ausgehaltenen C: in dem Chor der „Alceste" von Gluck: „Weine, o Vaterland! o Thessalien!" Nur ist hier die Wirkung dieses tiefen C außerordentlich wichtig und dessen Transposition daher um so mehr zu beklagen. Die Baßposaune eignet sich nicht zu so raschen Bewegungen, wie die anderen Instrumente dieser Familie; infolge der Länge und Dicke ihres Rohres gebraucht sie etwas mehr Zeit, um in Schwingung zu geraten, außerdem muß der Zug dieser Posaune mittelst eines Griffes regiert werden (weil die Armlänge für gewisse Positionen nicht ausreicht) und so ist es leicht erklärlich, daß ihr eine größere Beweglichkeit nicht zu Gebote steht. Daher ist es für die deutschen Künstler, welche sich der Baßposaune bedienen, rein unmöglich, eine Menge von Passagen in unseren modernen französischen Partituren zu blasen, die unsere Posaunisten wohl oder übel auf der Tenorposaune ausführen. Die Unvollkommenheit in der Ausführung dieser Passagen, trotz des Talentes einiger unserer Künstler, beweist überdies deutlich, daß sie selbst für die Tenorposaune zu rasch sind, und daß die Posaunen sich überhaupt für dergleichen Tonfolgen nicht eignen. Mindestens geht daraus hervor, daß man, falls die Komponisten den Ausführenden nicht übermäßige Schwierigkeiten zumuten, sich stets der von ihnen vorgeschriebenen Instrumente und keiner anderen bedienen sollte. Leider aber beharren mehrere Meister hartnäckig darauf,

obgleich sie wohl wissen, daß unsere meisten Orchester nur Tenorposaunen besitzen, in ihren Partituren Trombone alto, Trombone tenore und Trombone basso vorzuschreiben, statt Trombone tenore I., II. und III. Um also diese Werke anderwärts in dieser Beziehung ebenso aufführen zu können, wie in Paris, müßte man die Angaben des Komponisten unberücksichtigt lassen und sich derselben Instrumente wie in Paris bedienen. Darf aber überhaupt eine so willkürliche Deutung von des Komponisten Willensmeinung gestattet sein? heißt das nicht jeder Verfälschung und jedem Mißbrauch Tor und Türe öffnen? und ist es nicht richtiger, daß die Komponisten, welche sich bei der Aufzeichnung ihrer Werke so nachlässig zeigen, eine geringe Einbuße erleiden, als daß andere, welche ihre Werke stets mit größter Sorgfalt und genauester Kenntnis der Hilfsquellen der Instrumente abfassen, Gefahr laufen, dieselben verunstaltet zu sehen?.....

Die Posaunen haben sämtlich, von den mehr oder weniger tiefen Endpunkten angefangen, denselben Umfang; wie wir sahen, beträgt er zwei Oktaven und eine Sexte. Aber das ist nicht alles. Außer dieser weit umfassenden Tonleiter besitzen sie noch in der äußersten Tiefe, vom ersten tiefen Naturton des Rohres abwärts gehend, Töne, welche auf der Tenorposaune gewaltig und prachtvoll, auf der Altposaune mittelmäßig, und auf der Baßposaune furchtbar klingen, falls es gelingt, sie herauszubringen. Sie werden Pedaltöne genannt, ohne Zweifel wegen der Ähnlichkeit ihres Klanges mit den tiefsten Tönen der Orgel, die denselben Namen führen. Es ist ziemlich schwierig, sie gut zu verwenden, und vielen Posaunisten sind sie sogar unbekannt. Diese Töne sind:

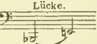
auf der Altposaune

auf der Tenorposaune:

und auf der Baßposaune wären sie folgende:

8va bassa

wenn alle Bläser die Kraft hätten, sie herauszubringen. Aber auch angenommen, daß die große Baßposaune nur den ersten dieser Pedaltöne, das Kontra=Es besäße, so könnte schon dieser eine Ton für gewisse Effekte von großem Werte sein, für Wirkungen, die ohne denselben nicht möglich wären, da kein anderes Instrument des Orchesters, außer der Baßtuba und dem Kontrafagott, diese außerordentliche Tiefe erreicht. Diese Töne sind auf allen Posaunen von den übrigen durch den Zwischenraum einer übermäßigen Quart getrennt, der zwischen der ersten tiefen natürlichen Note und der untersten Note der durch den Zug hervorgebrachten Tonleiter bleibt, z. B. bei der Posaune in B:

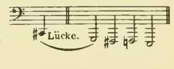


Dieser Lücke wegen ist es in gewissen Fällen unerläßlich, die Stimmung der Posaunen, welche man anwendet, besonders zu bezeichnen; denn diese Lücke ändert je nach der Länge des Rohres oder nach der Stimmung des Instrumentes ihre Stelle in der musikalischen Stufenleiter, und es können daher einer oder mehrere, ja sogar alle Pedaltöne der einen Stimmung auf einer Posaune in anderer Stimmung fehlen. Wenn z. B. der Komponist beim Schreiben der folgenden Pedaltöne dabei anzuzeigen unterlassen hat, daß er eine Posaune in B im Sinne hatte, so könnte möglicherweise in dem Orchester, welches sein Werk ausführen soll, eine wirkliche Baßposaune in Es vorhanden sein, der das tiefe As und G fehlen; oder eine Baßposaune in F (ein Instrument, das wie die vorige Posaune in Deutschland sehr verbreitet ist), der die vier Noten B, A, As, G fehlen; oder endlich eine Baßposaune in G (wie solche in England vorkommen), der das B, A, As ebenfalls fehlen. Dies wird durch folgende Übersicht deutlicher werden:

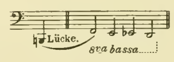
Pedaltöne der Tenorposaune in B:

Lücke.

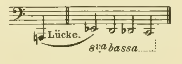
Pedaltöne der Baßposaune in G (ein einziger hiervon befindet sich auf der Posaune in B):



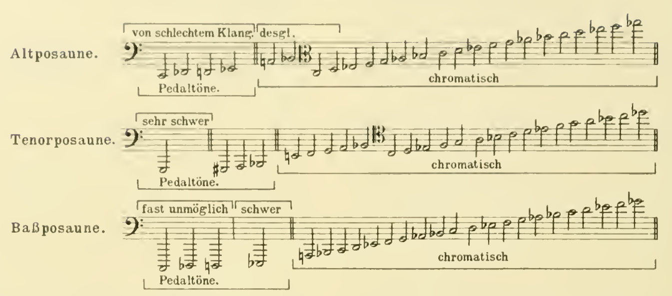
Pedaltöne der Baßposaune in F (diese besitzt keinen einzigen der Posaune in B):



Pedaltöne der Baßposaune in Es (dieser fehlen das As und G der Posaune in B):

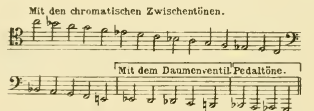


Allgemeiner Umfang der drei Posaunen:



Wären die Pedaltöne der Altposaune nicht von so schlechtem Klange, so könnte man sie in den Orchestern, welche keine Baßposaune haben, benutzen um die Lücke zwischen dem E: der Tenorposaune und ihrem ersten Pedaltone B: auszufüllen. Leider sind sie aber so dünn und matt, daß man unmöglich die schönen tiefen Töne der Tenorposaune dadurch ersetzen kann; nur die Baßposaune mit den mächtigen Tönen der äußersten Tiefe ihrer Tonleiter ist dazu berufen.

Glücklicherweise hat der geschickte Instrumentenmacher Sax (in Paris) diese Schwierigkeit mittelst eines einzigen Ventils, das er an dem Körper der Tenorposaune angebracht hat, beseitigt. Dieses Ventil, welches der Bläser mit dem Daumen der linken Hand regiert, während sein rechter Arm alle Freiheit behält, um den Zug in Bewegung zu setzen, gibt, indem es die Lücke ausfüllt, der Tenorposaune in B den folgenden ungeheuren Umfang:



(wird heute fast allgemein vom dritten Posaunisten benutzt)

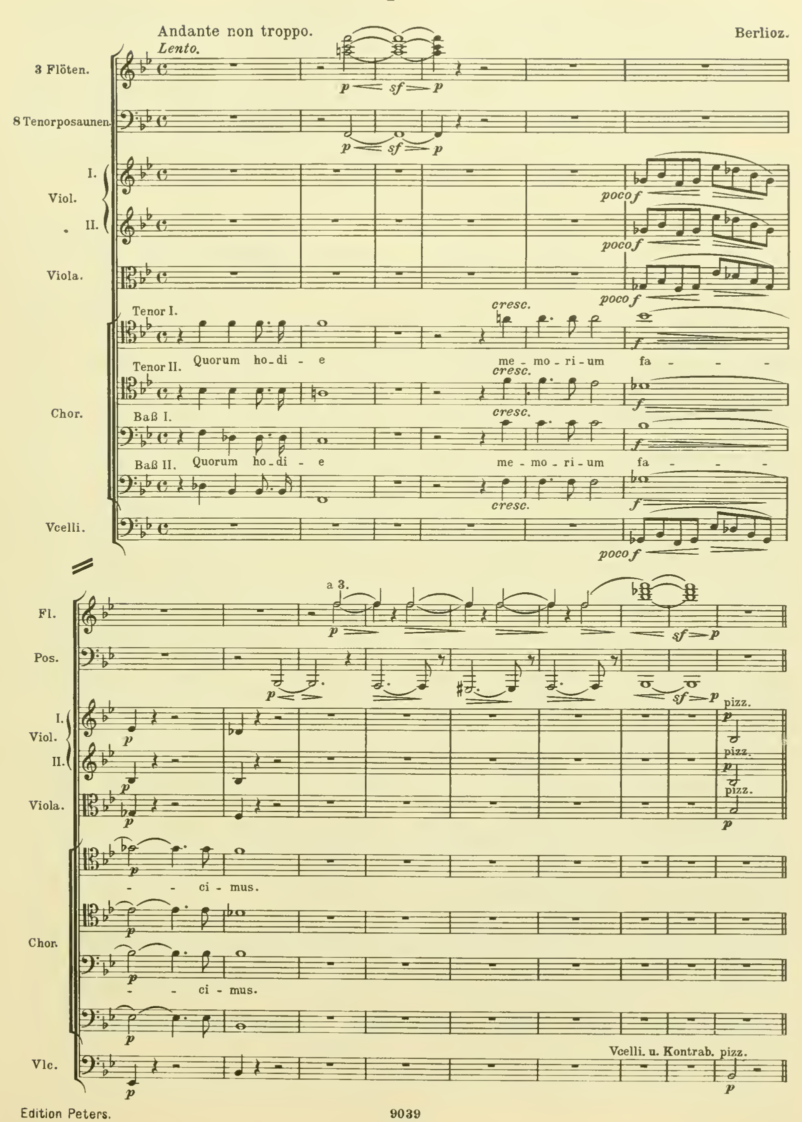
Alle Orchester sollten wenigstens eins dieser schönen Instrumente besitzen!

Die Schwingungen der Pedaltöne sind langsam und verlangen viel Atem; damit sie gut herauskommen, muß man ihnen eine ziemlich lange Dauer geben, sie langsam auf einander folgen lassen und mit Pausen untermischen, um dem Bläser Zeit zum Atemholen zu gewähren. Auch ist darauf zu achten, daß das Stück, in dem sie vorkommen, im allgemeinen ziemlich tief gehalten sei, damit die Lippen des Posaunisten sich nach und nach an den Ansatz dieser sehr tiefen Töne gewöhnen können. Die beste Art, Pedaltöne z. B. auf der Tenorposaune vorzuschreiben, besteht darin, daß man den ersten Pedalton B: von dem eine Quinte oder Oktave über ihm befindlichen f oder b aus nehmen läßt, und, nach einer Pause zum Atemholen, chromatisch zu A und Gis weiter hinabschreitet (das G ist schwerer, sowie äußerst rauh und sehr gewagt). Auf diese Weise hat in neuerer Zeit der Komponist eines Requiem (Berlioz) diese drei Töne eingeführt, und obgleich bei der ersten Probe seines Werkes unter den acht Posaunisten, welche sie blasen sollten, fünf oder sechs entrüstet ausriefen, daß dies unmöglich sei, so erklangen doch die acht B, die acht A und die acht Gis trotzalledem sehr voll und rein, und wurden noch dazu von mehreren Künstlern ausgeführt, die, weil sie es nie versucht hatten, diese Töne zu Gehör zu bringen, an deren Vorhandensein überhaupt nicht glauben wollten.

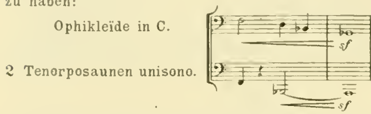
Der Klang der drei Pedaltöne erschien sogar noch viel schöner als der der weniger tiefen und oft gebrauchten Töne Fis, F:

Dieser Effekt ist in dem eben erwähnten Werke unter einer dreistimmigen Flötenharmonie und zwar ohne Mitwirkung der Singstimmen und der anderen Instrumente angebracht. Der Ton der Flöten, durch eine unermeßliche Kluft von dem der Posaunen getrennt, erscheint als der in äußerster Höhe erklingende Widerhall der Pedaltöne, die in ihrer langsamen Bewegung, mit ihrer tiefen Stimme den feierlichen Eindruck des Hostias bei den Stellen, wo der Chor durch Pausen unterbrochen ist, erhöhen sollen. (Partiturbeispiel 121.)

Nº 121. Requiem, Hostias.



Noch an einer anderen Stelle habe ich die Pedaltöne der Tenorposaunen verwendet, indes zu ganz anderem Zwecke. Es handelte sich darum, tiefe Harmonien von äußerster Rauheit und ungewohnter Klangfarbe hören zu lassen, die ich glaube mittelst dieser Quinte zweier Tenorposaunen und weiterhin durch eine verminderte Septime bestehend in dem Ges einer Ophikleïde und dem Pedal-A einer Tenorposaune gewonnen zu haben:

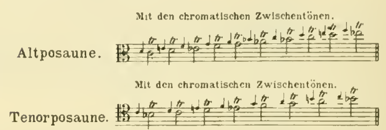


Eine besondere, den meisten Tonsetzern unbekannte und dennoch sehr zu beachtende Schwierigkeit, bisweilen sogar Unmöglichkeit, besteht für die Posaunen, falls sie die nachstehend verzeichneten Töne in größerer Schnelligkeit aufeinander folgen lassen sollen:



Der Übergang von einer dieser Noten zur anderen erfordert eine außerordentliche Veränderung in der Stellung des Posaunenzuges, folglich eine beträchtliche Armverlängerung des Bläsers, und kann deswegen nur in sehr mäßigem Tempo ausgeführt werden. Ein berühmter Meister hatte die rasche Aufeinanderfolge h, ais, h mehrmals hintereinander vorgeschrieben; die Posaunisten des Orchesters des Théâtre italien verfuhren also bei der Ausführung, so wie die Bläser der russischen Hörner, von welchen jeder nur eine einzige Note angibt; der eine blies das h, der andere das ais, zum großen Ergötzen der anderen Musiker, welche namentlich über die Anstrengung lachten, die es dem zweiten Posaunisten kostete, sein ais auf dem schlechten Taktteile richtig anzubringen. Aus demselben Grunde ist es auch ziemlich schwer, folgende Stelle in schnellem Tempo auf der Tenorposaune zu blasen: Es ist besser, sie umgekehrt zu schreiben, weil dann die Aufeinanderfolge der Noten keine Veränderung des Zuges erfordert.

Der Triller ist auf der Posaune ausführbar, aber nur auf den Tönen ihrer obersten Oktave; man muß sich, glaube ich, davor hüten, ihn für die Baßposaune zu schreiben, und zwar wegen seiner großen Schwierigkeit. Die Tenor- und Altposaunen vermögen in den Händen geschickter Bläser die folgenden Triller auszuführen:



Man wird bemerken, daß diese Triller sämtlich mit großer Sekunde sind; Triller mit kleiner Sekunde sind unmöglich.

Die Posaune ist, meiner Ansicht nach, das wahre Oberhaupt jener Familie von Blasinstrumenten, welche ich als Epische bezeichnet habe. Sie besitzt im höchsten Grade Adel und Großartigkeit; sie hat alle ernsten und kräftigen Klanglaute erhabener musikalischer Poesie, von den religiösen, imposanten und ruhigen Akzenten bis zu den tobenden Ausbrüchen einer Orgie. Dem Willen eines Meisters gehorchend können die Posaunen wie ein Priesterchor singen, oder drohen, dumpf seufzen, einen düsteren Grabgesang oder eine hehre Ruhmeshymne anstimmen, in erschütterndes Geschrei ausbrechen und ihre furchtbaren Rufe zur Erweckung der Toten oder zum Tode der Lebendigen erschallen lassen.

Gleichwohl hat man vor einigen dreißig Jahren Mittel und Wege gefunden, sie herabzuwürdigen, indem man ihren Gebrauch lediglich auf die ebenso unnötige als lächerliche Verdoppelung der Stimme des Kontrabasses beschränkte. Glücklicherweise ist dies System jetzt fast ganz aufgegeben, doch kann man noch in einer Menge, sonst sehr schöner Partituren die Bässe fast ständig mit einer einzigen Posaune im Unisono finden. Ich kenne nichts weniger Harmonisches und nichts Gemeineres als diese Instrumentationsweise. Der Ton der Posaune ist so charakteristisch, daß er nur für Wirkungen ganz besonderer Art verwendet werden sollte; ihre Aufgabe kann daher nicht sein, die Kontrabässe zu verstärken, mit deren Klangfarbe sie außerdem in keiner Weise übereinstimmt —

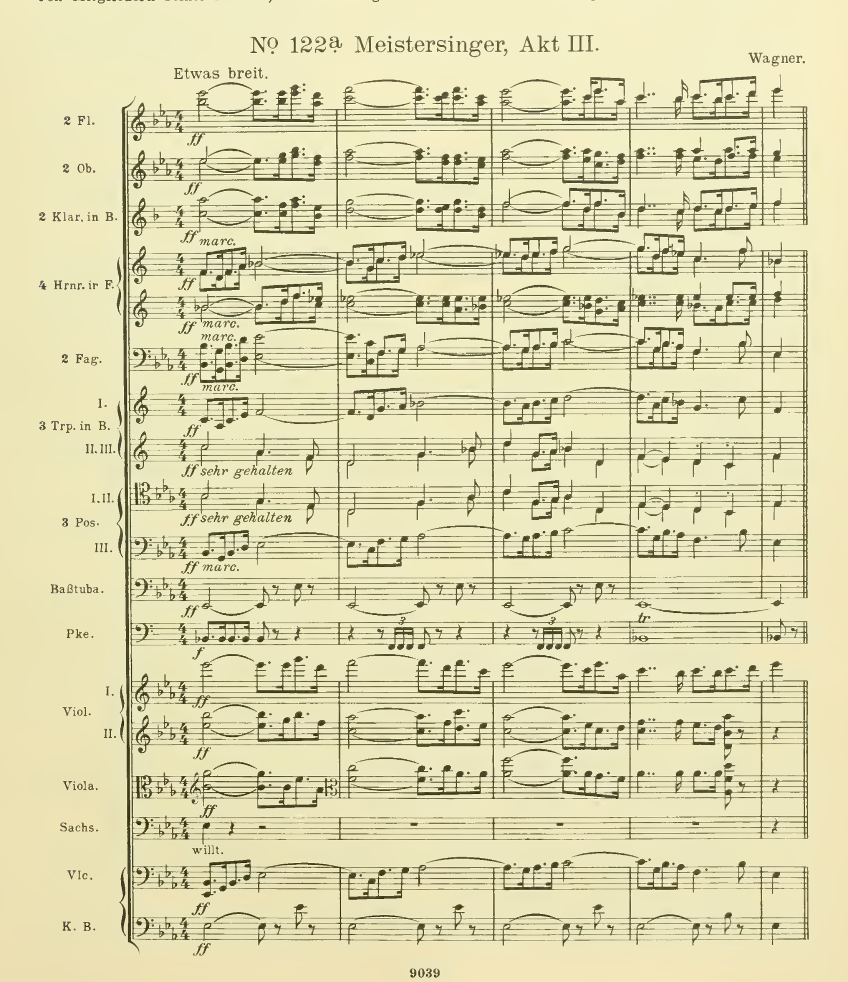
—während die weichere Baßtuba oder noch besser die tiefen Hörner sich vortrefflich zur Unterstützung des basso cantante eignen.

Noch mehr: man muß sogar zugeben, daß eine Posaune, einzeln für sich, stets mehr oder weniger am unrechten Platze im Orchester zu sein scheint. Dieses Instrument bedarf der Harmonie, oder wenigstens des Zusammenwirkens mit anderen Mitgliedern seiner Familie, um seine Eigenschaften vollständig offenbaren zu können.

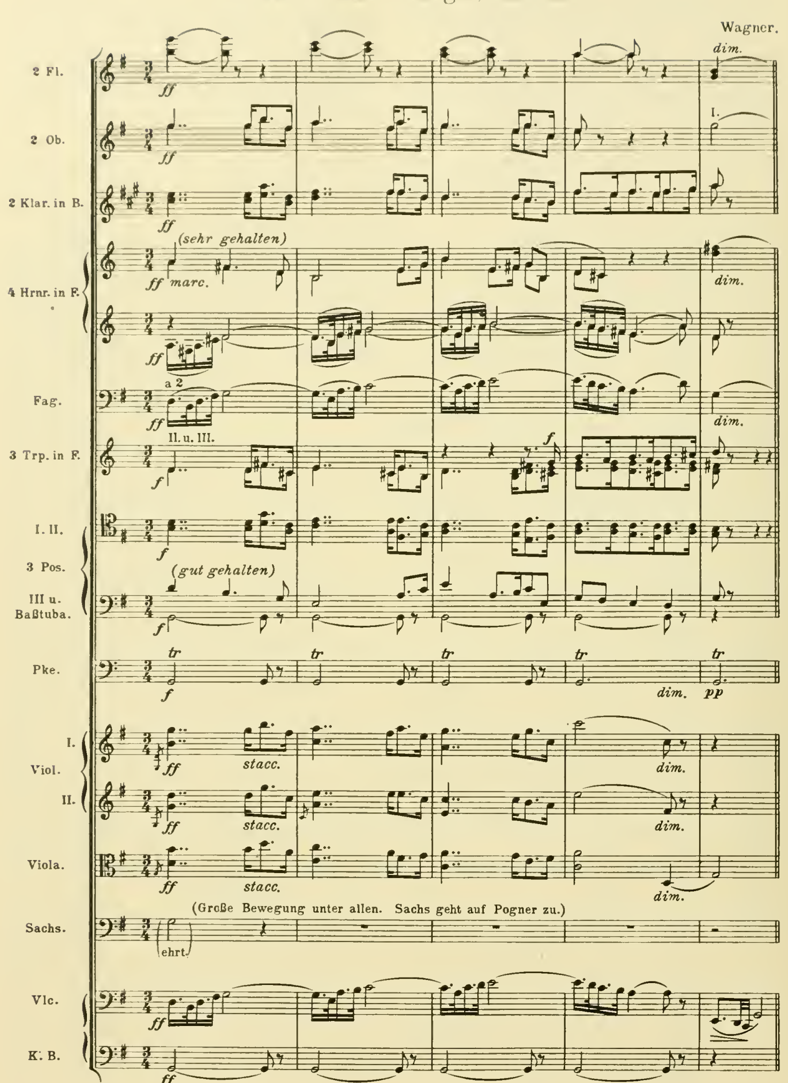
Sehr interessante, dieser Auffassung entgegengesetzte Beispiele bietet Wagner im dritten Akte seiner Meistersinger, wo die zwei ersten Posaunen zusammen und die dritte Posaune allein in rhythmisch äußerst scharf kontrastierenden Themen von eminenter Wirkung sind. Die Stellen mögen hier folgen als Beispiele polyphonen Blech-Satzes. (Partiturbeispiele 122a u. 122b)

No 122a Meistersinger, Akt III.

Wagner.



№ 122b Meistersinger, Akt III.



Beethoven hat die Posaunen bisweilen, wie die Trompeten, paarweise angewendet; allein der herkömmliche Gebrauch, sie dreistimmig zu schreiben, scheint mir den Vorzug zu verdienen.

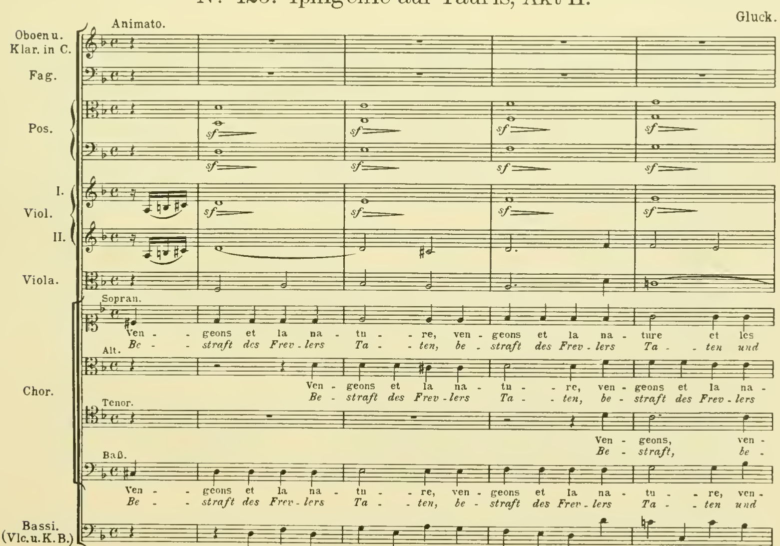
Es ist schwer, den Grad der Schnelligkeit genau zu bestimmen, den die Posaunen in Passagen erreichen können; indes läßt sich, glaube ich, Folgendes feststellen: im Viervierteltakt eines Tempo Allegro moderato z. B. ist eine Passage in einfachen Achtelnoten (also acht auf den Takt) auf der Baßposaune ausführbar:

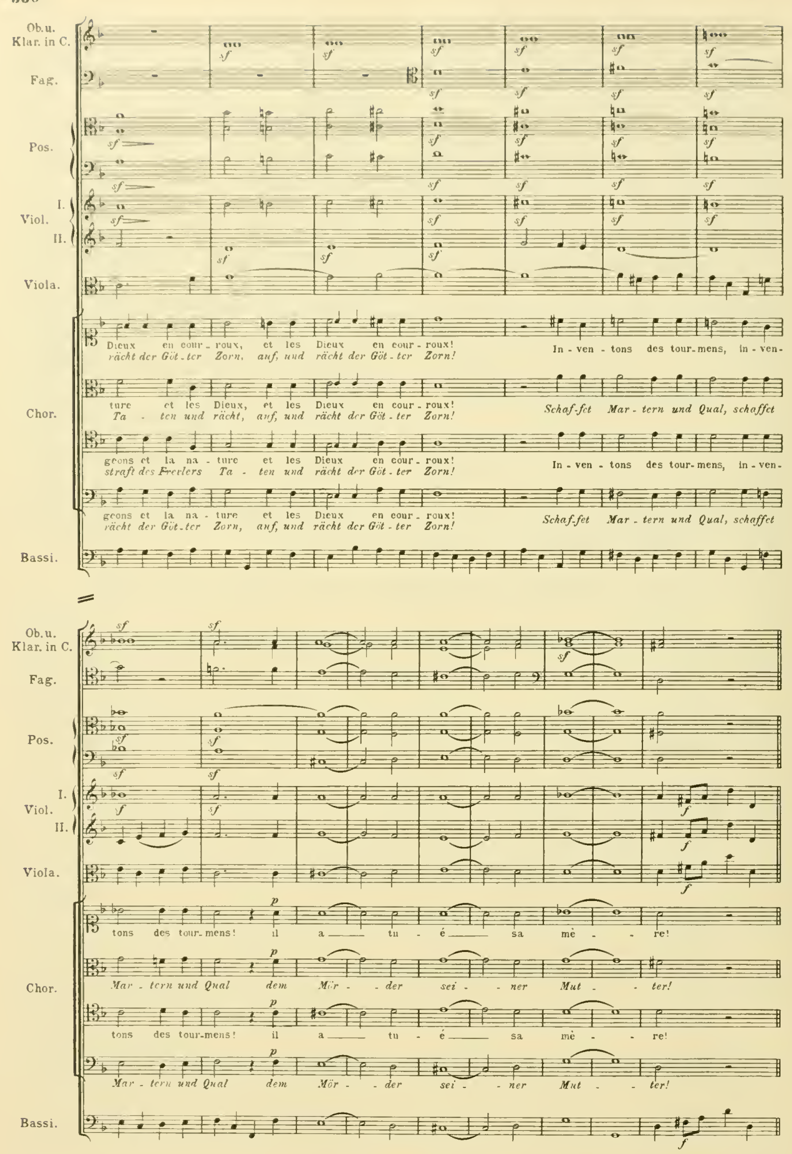
Die Tenor- und Altposaune, welche etwas beweglicher sind, werden Gänge in Achteltriolen, (zwölf auf den Takt) ohne allzuviel Mühe herausbringen:

Aber dies sind die natürlichen Grenzen ihrer Beweglichkeit; sie überschreiten, heißt sich ins Unsichere wagen, Verwirrung anrichten, wenn nicht gar Unmögliches verlangen.

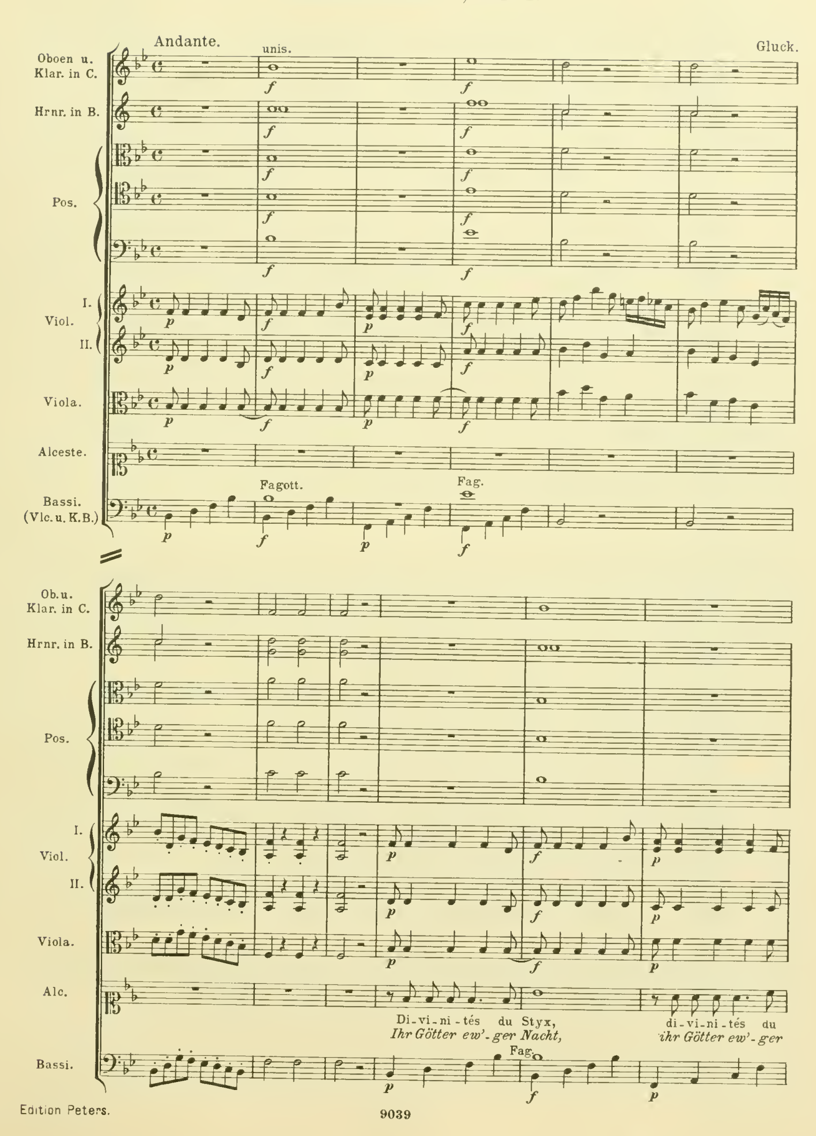
Der Klangcharakter der Posaunen wechselt je nach dem Stärkegrade des Ansatzes. Im Fortissimo ist er drohend, schreckenerregend, namentlich wenn die drei Posaunen im Einklange stehen, oder falls wenigstens zwei im Einklange stehen und die dritte Posaune die Oktave desselben Tones nimmt. Solcher Art ist die donnernde Tonleiter in D moll, welche dem Furienchor im zweiten Akte von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ zur Grundlage dient. (Partiturbeispiel 123). So ist auch, nur noch erhabener, der ungeheure Aufschrei der drei Posaunen im Unisono, welcher wie die zürnende Stimme der Götter der Unterwelt dem Rufe der Alceste: „Schatten! Larven! Gefährten des Todes!“ in jener wundervollen Arie antwortet, deren ursprünglichen Hauptgedanken Gluck zwar der Entstellung des französischen Übersetzers preisgegeben hat, welche aber trotzalledem so, wie sie ist, mit ihren unglücklichen ersten Versen: „Divinités du Styx! ministres de la mort!“ in Jedermanns Gedächtnis geblieben ist. Bei diesem Musikstück ist ferner bemerkenswert, daß gegen das Ende der ersten Periode desselben, wo die in drei Stimmen geteilten Posaunen, den Rhythmus des Gesanges nachahmend, auf die Worte: „Je n'invoquerai point votre pitié cruelle!“ antworten, durch die Wirkung eben dieser Teilung der Klang der Posaunen augenblicklich etwas Ironisches, Rauhes, Schrecklich-Lustiges annimmt, das sich von dem erhabenen Zorne der früheren Einklänge auffallend unterscheidet. (Partiturbeispiel 124.)

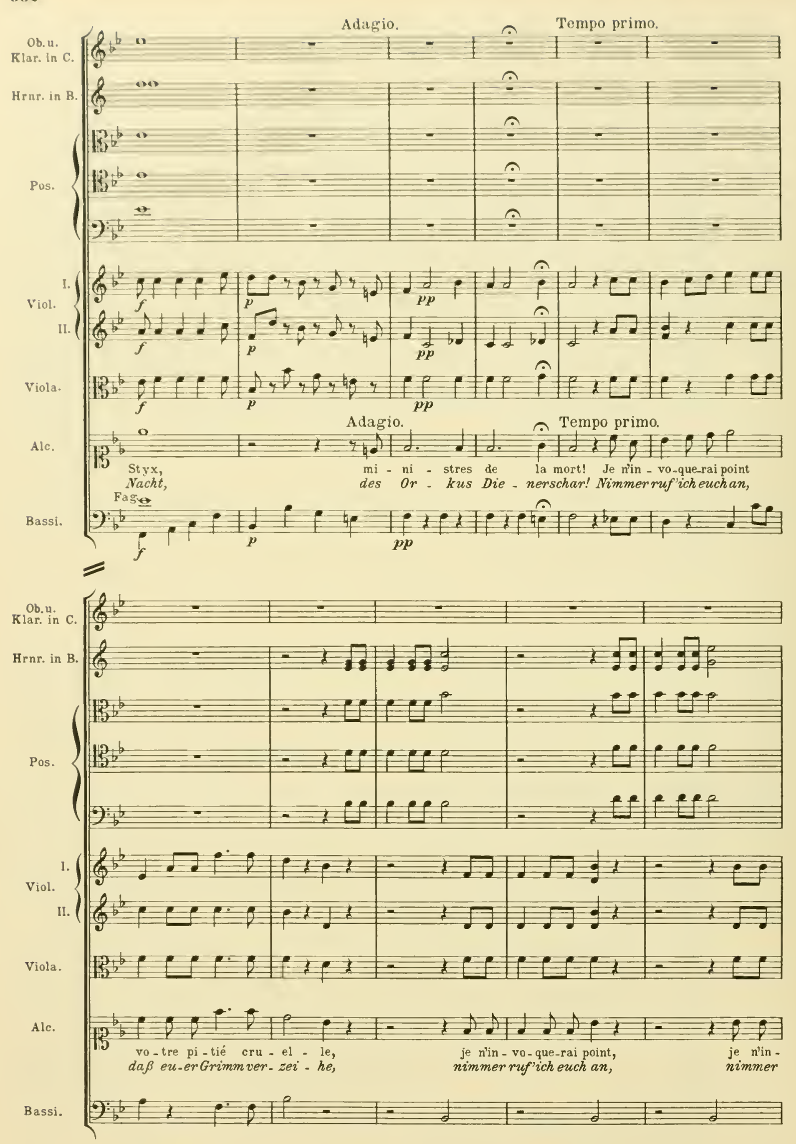
Nº 123. Iphigenie auf Tauris, Akt II.

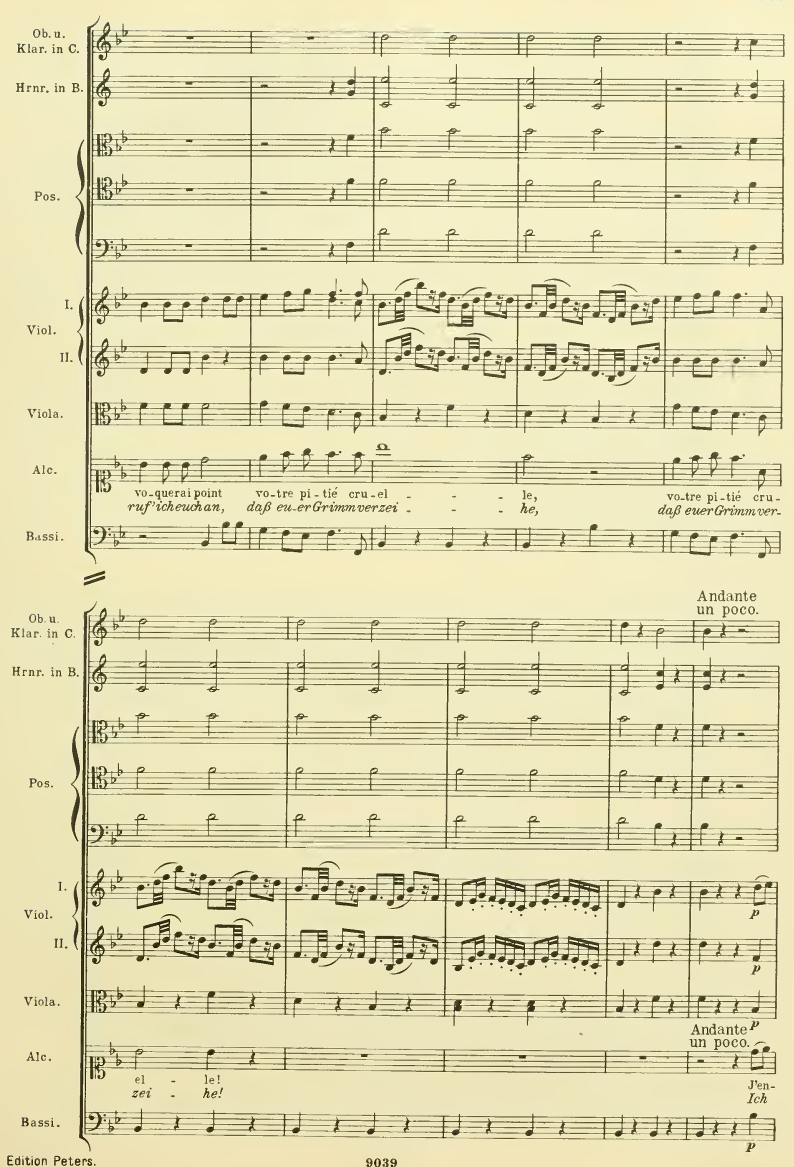



Ob. u. Klar. in C.
Fag.
Pos.
I. Viol. II.
Viola.
Chor.
Bassi.
Dieux en cour - roux, et les Dieux en cour - roux!
rächt der Göt - ter Zorn, auf, und rächt der Göt - ter Zorn!
In - ven - tons des tour - mens, in - ven-
ture et les Dieux, et les Dieux en cour - roux!
Ta - ten und rächt, auf, und rächt der Göt - ter Zorn!
Schaf - fet Mar - tern und Qual, schaffet
geons et la na - ture et les Dieux en cour - roux!
straft des Frevlers Ta - ten und rächt der Göt - ter Zorn!
In - ven - tons des tour - mens, in - ven-
geons et la na - ture et les Dieux en cour - roux!
rächt der Göt - ter Zorn, auf, und rächt der Göt - ter Zorn!
Schaf - fet Mar - tern und Qual, schaffet
tons des tour - mens! il a tu - é sa mè - re!
Mar - tern und Qual dem Mör - der sei - ner Mut - ter!
tons des tour - mens! il a tu - é sa mè - re!
Mar - tern und Qual dem Mör - der sei - ner Mut - ter!

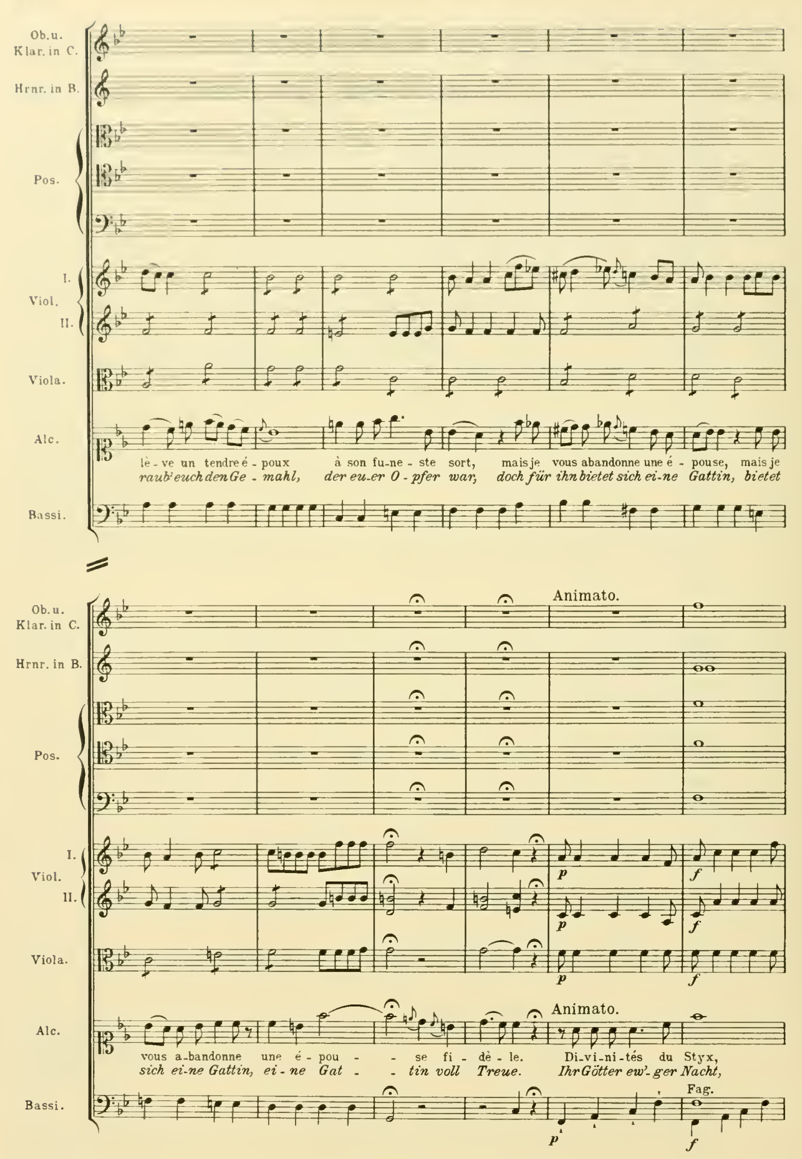
Nº 124. Alceste, Akt I.

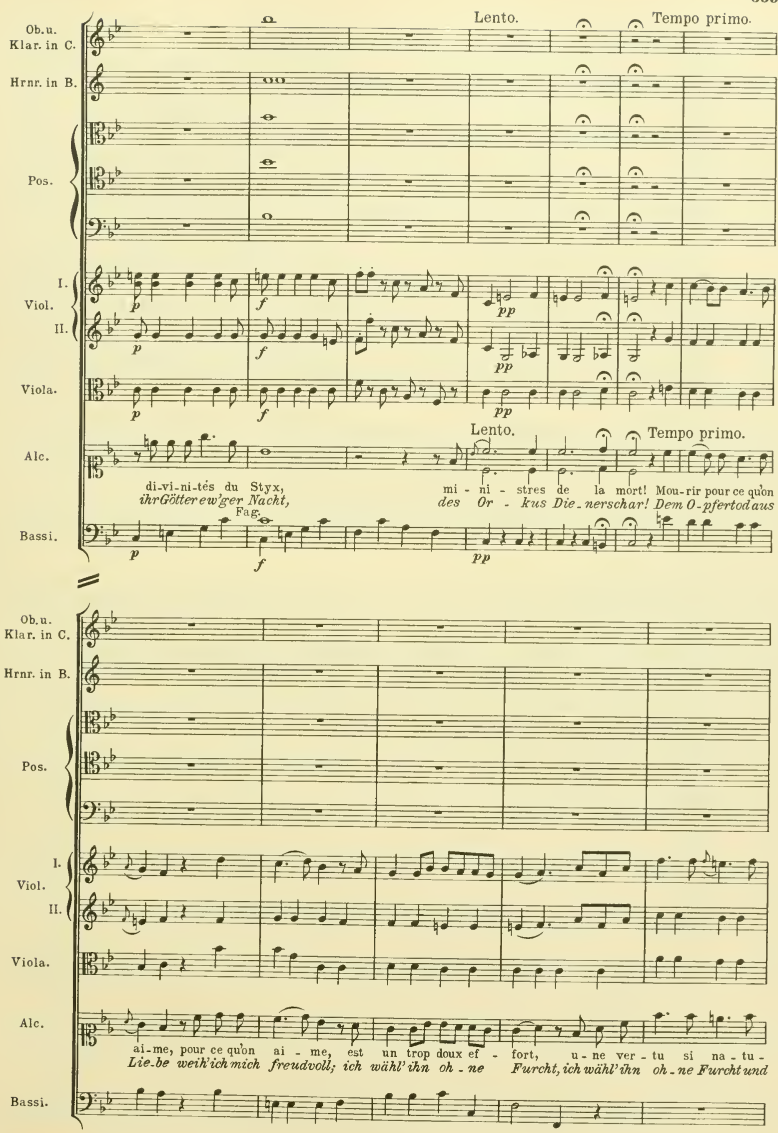


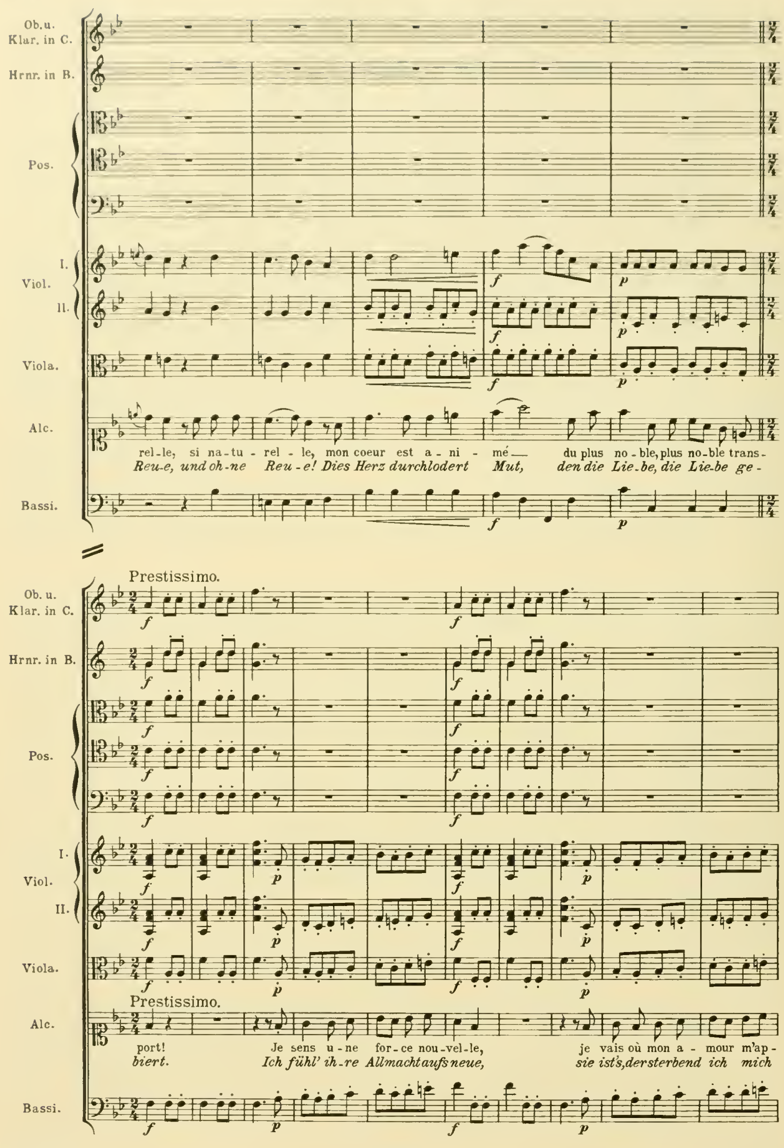

Adagio.
Tempo primo.
Ob. u. Klar. in C.
Hrnr. in B.
Pos.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Alc.
Styx, mi - ni - stres de la mort! Je n'in - vo-que-rai point
Nacht, des Or - kus Die - nerschar! Nimmer ruf'ich euch an,
Fag.
Bassi.
f
p
pp
Ob. u. Klar. in C.
Hrnr. in B.
Pos.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Alc.
vo - tre pi - tié cru - el - le, je n'in - vo - que-rai point, je n'in -
daß eu-er Grimm ver - zei - he, nimmer ruf'ich euch an, nimmer
Bassi.

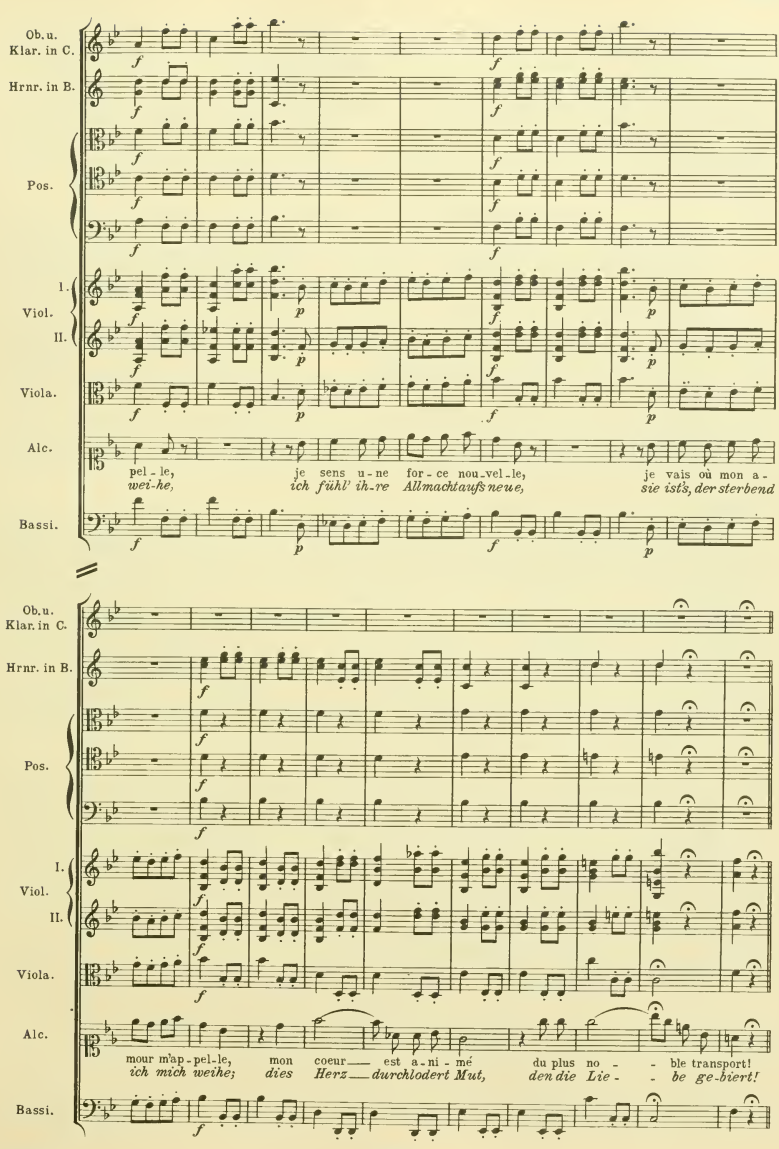


Ob. u. Klar. in C.
Hrnr. in B.
Pos.
I.
Viol.
II.
Viola.
Alc.
vo-querai point votre pi-tié cru-el - - - le, votre pi-tié cru-
ruf' ich euch an, daß eu-er Grimm verzei - - - he, daß euer Grimm ver-
Bassi.
Andante un poco.
el - le!
zei - he!
J'en-
Ich
p


Ob. u. Klar. in C.
Hrnr. in B.
Pos.
Viol.
I.
II.
Viola.
Alc.
lè - ve un tendre é - poux à son fu - ne - ste sort, mais je vous abandonne une é - pouse, mais je
raub' euch den Ge - mahl, der eu - er O - pfer war, doch für ihn bietet sich ei - ne Gattin, bietet
Bassi.
Animato.
vous a - bandonne une é - pou - - se fi - dè - le. Di - vi - ni - tés du Styx,
sich ei - ne Gattin, ei - ne Gat - - tin voll Treue. Ihr Götter ew'ger Nacht,
Fag.


Ob.u. Klar. in C.
Hrnr. in B.
Pos.
Viol.
I.
II.
Viola.
Alc.
Bassi.
Lento.
Tempo primo.
Fag.
di-vi-ni-tés du Styx,
ihr Götter ew'ger Nacht,
mi - ni - stres de la mort! Mou-rir pour ce qu'on
des Or - kus Die-nerschar! Dem O-pfertod aus
ai-me, pour ce qu'on ai-me, est un trop doux ef - fort, u-ne ver-tu si na-tu-
Lie-be weih' ich mich freudvoll; ich wähl' ihn oh-ne Furcht, ich wähl' ihn oh-ne Furcht und


Ob. u. Klar. in C.
Hrnr. in B.
Pos.
I.
Viol.
II.
Viola.
Alc.
rel-le, si na-tu-rel-le, mon coeur est a-ni-mé— du plus no-ble, plus no-ble trans-
Reu-e, und oh-ne Reu-e! Dies Herz durchlodert Mut, den die Lie-be, die Lie-be ge-
Bassi.
Prestissimo.
Prestissimo.
port! Je sens u-ne for-ce nou-vel-le, je vais où mon a-mour m'ap-
biert. Ich fühl' ih-re Allmacht aufs neue, sie ist's, dersterbend ich mich


Ob. u. Klar. in C.
Hrnr. in B.
Pos.
I.
Viol.
II.
Viola.
Alc.
pel - le, je sens u - ne for - ce nou - vel - le, je vais où mon a -
wei - he, ich fühl' ih - re Allmacht aufs neue, sie ist's, der sterbend
Bassi.
Ob. u. Klar. in C.
Hrnr. in B.
Pos.
I.
Viol.
II.
Viola.
Alc.
mour m'ap - pel - le, mon coeur est a - ni - mé du plus no - ble transport!
ich mich weihe; dies Herz durchlodert Mut, den die Lie - be ge - biert!
Bassi.

Im einfachen Forte haben die drei Posaunen in dreistimmiger Harmonie, namentlich in der Mittellage, einen Ausdruck heroischer Pracht, voll Majestät und Stolz, den nur die Prosa einer gemeinen Melodie abschwächen oder vernichten könnte. Sie nehmen in solchem Falle, jedoch in bedeutend veredelter Weise, den Ausdruck der Trompeten an; sie drohen nicht mehr, sie ermahnen, sie singen statt zu brüllen.

Wagner hat sie, ein Ausdruck stolzer Kraft, seinem Wotan beinahe als immerwährendes Klangsymbol beigegeben. Man vergleiche ferner:

Tannhäuser, dritter Akt,(Wolfram) als Symbol feierlichster Entsagung (Partiturbeispiel 125),

Tristan, erster Akt, Todestrank (Partiturb. 126), Drohen der Isolde an Kurwenal (Partiturb. 127),

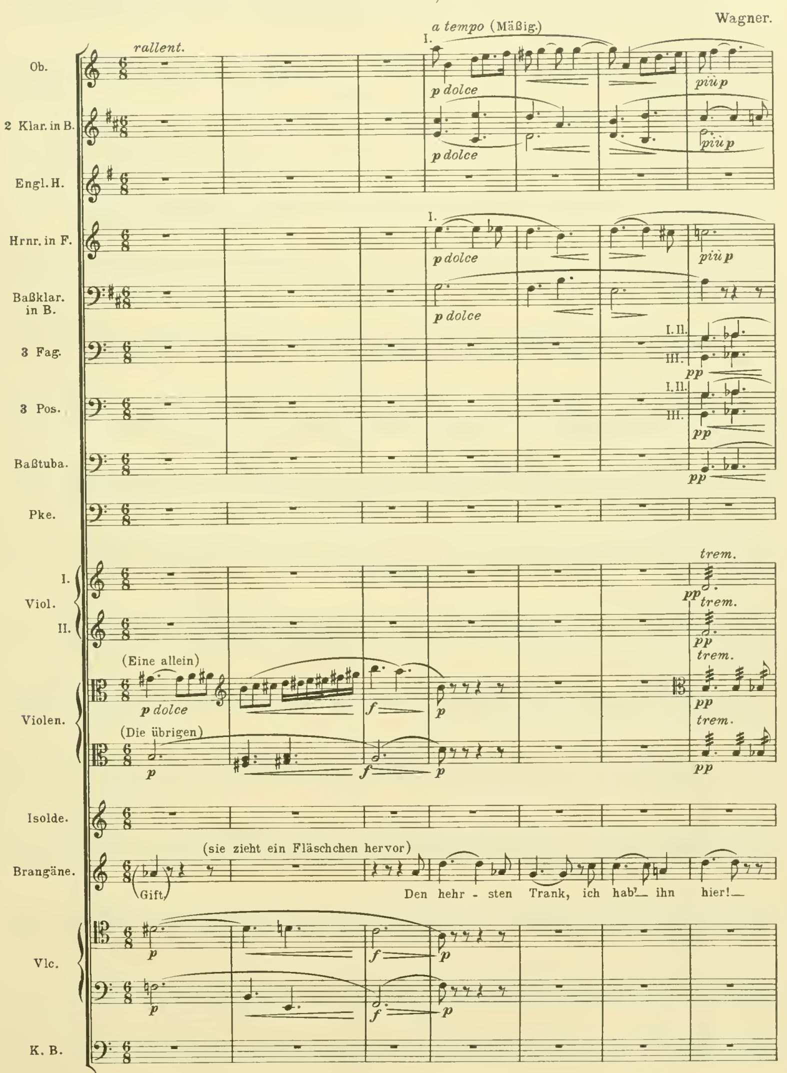
Tristan, dritter Akt, (— göttlich ewiges Urvergessen) (Partiturbeispiel 128.)

№ 125. Tannhäuser, Akt III.

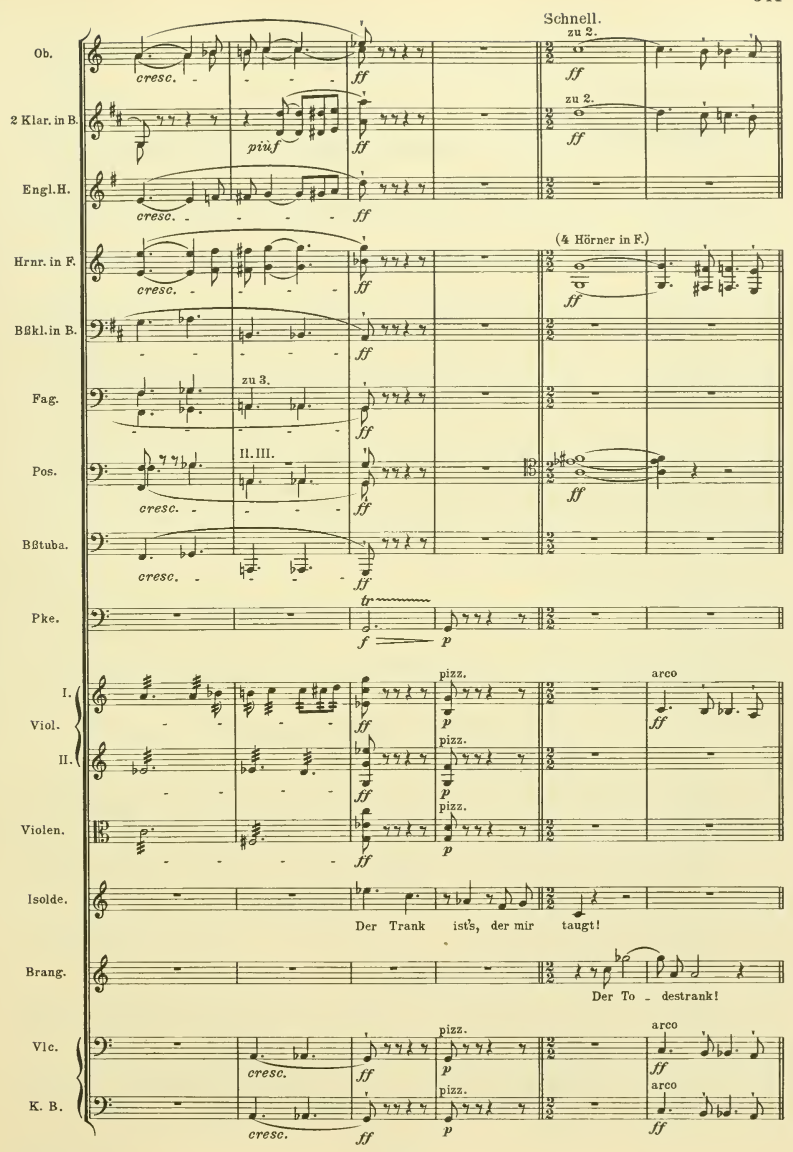


Nº 126. Tristan, Akt I.

Wagner.



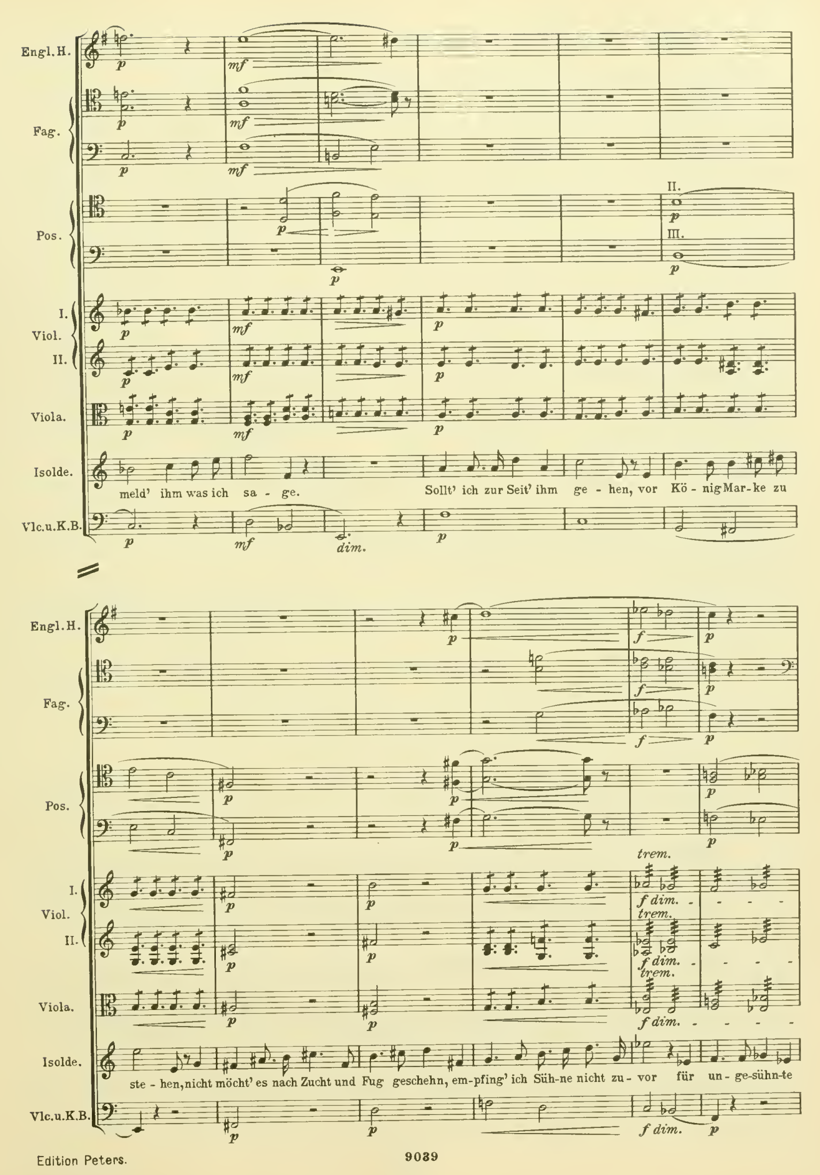

Ob.
2 Klar. in B.
Engl. H.
Hrnr. in F.
Bßkl. in B.
Fag.
Pos.
Bßtuba.
Pke.
Viol.
Violen.
Isolde.
Brang.
Vlc.
K. B.
pp
p
cresc.
I. II.
cresc. poco a poco
(sie ergreift ein Fläschchen und zeigt es.)
Du irrst, ich kenn' ihn besser; ein star-kes Zeichen schnitt ich ihm ein.


Schnell.
Ob.
zu 2.
cresc.
ff
2 Klar. in B.
più f
Engl. H.
Hrnr. in F.
(4 Hörner in F.)
Bßkl. in B.
Fag.
zu 3.
Pos.
II. III.
Bßtuba.
Pke.
tr
f
p
Viol.
I.
II.
pizz.
arco
Violen.
Isolde.
Der Trank ist's, der mir taugt!
Brang.
Der To - destrank!
Vlc.
K. B.

Nº 127. Tristan, Akt I.

Wagner.




Engl. H.
Fag.
Pos.
II.
III.
Viol.
I.
II.
Viola.
Isolde.
meld' ihm was ich sa - ge.
Sollt' ich zur Seit' ihm ge - hen, vor Kö - nig Mar - ke zu
Vlc.u.K.B.
dim.
Engl. H.
Fag.
Pos.
trem.
Viol.
I.
II.
f dim.
Viola.
Isolde.
ste - hen, nicht möcht' es nach Zucht und Fug geschehn, em-pfing' ich Süh-ne nicht zu - vor für un - ge-sühn-te
Vlc.u.K.B.



Nº 128. Tristan, Akt III.

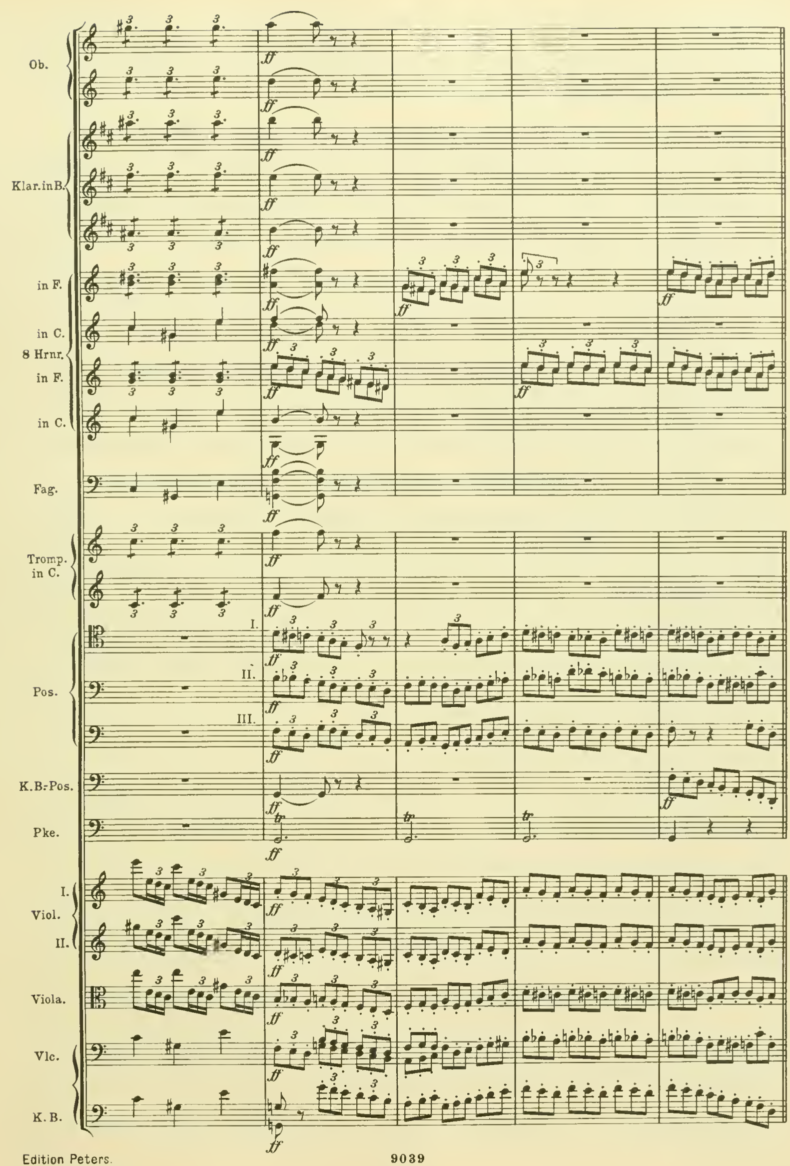
Wagner.


Hrn. II in F.
II.
pp
3 Fag.
Baßklar. in B.
Pos.
Baßtuba.
(mit Dämpfer.)
I. Viol. II.
Viola.
Tristan.
geh': im wei - ten Reich der Wel - ten-nacht. Nur ein Wis-sen dort uns
Vlc.
K.B.
Sehr langsam.
più p
ppp
riten.
ei - gen: gött - lich ew' - ges Ur - - ver - ges - - sen!

Als prachtvoller Gegensatz hierzu sei das schallende Gelächter erwähnt, das die Mannen anstimmen nach Hagens Worten: „Rüstig gezecht, bis der Rausch euch zähmt. Alles den Göttern zu Ehren, daß gute Ehe sie geben!" (Partiturbeispiel 129.)

Nº 129. Götterdämmerung, Akt II.




Ob.
Klar. in B.
in F.
in C.
8 Hrnr.
in F.
in C.
Fag.
Tromp. in C.
I.
II.
III.
Pos.
K.B.-Pos.
Pke.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.

Im ganzen „Ring“ schrieb Wagner die Posaunen überhaupt vierfach und führte ihnen noch eine Kontrabaßposaune hinzu, um die Baßtuba gänzlich im Klangcharakter von ihnen zu trennen und den im Klang verwandten Tuben und Hörnern zuzugesellen.

Bei der Anwendung von drei Posaunen ist noch zu beachten, daß der Ton der Baßposaune stets mehr oder weniger hervortritt, namentlich wenn die erste eine Altposaune ist. (Partiturbeispiel 130.)

Nº 130. Sinfonie funèbre et triomphale, Apothéose.

Berlioz.

Allegro non troppo e pomposo.

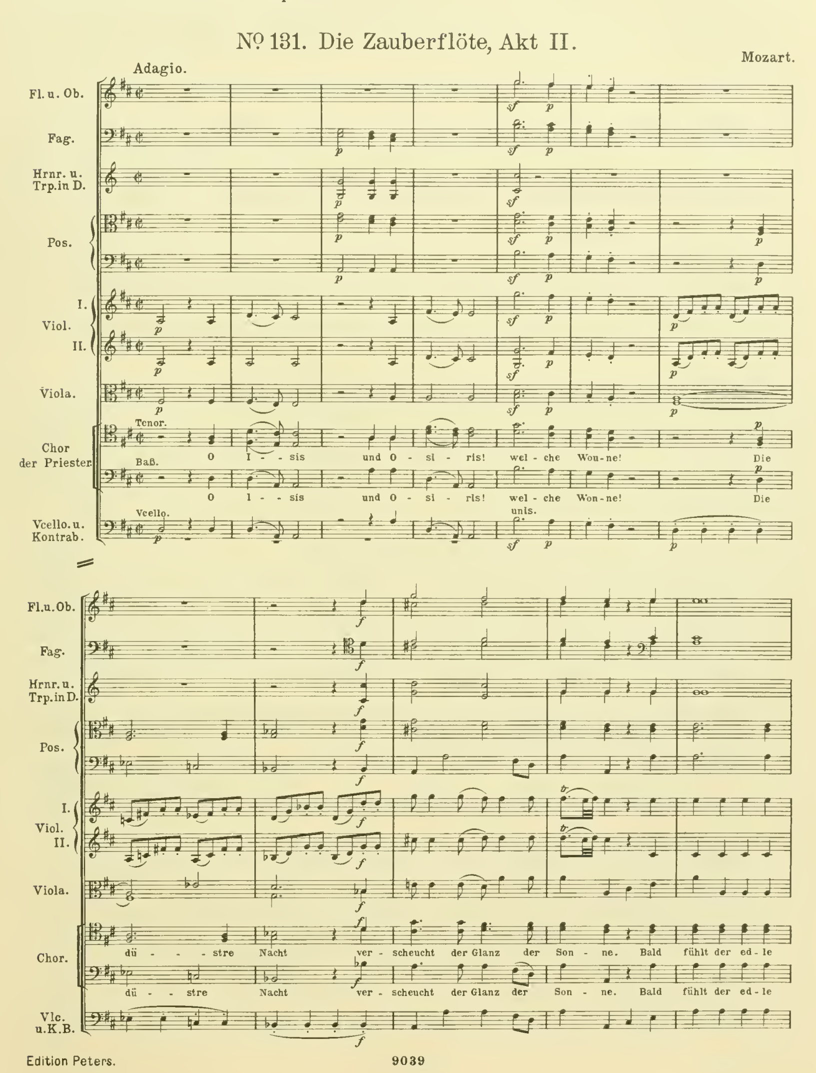
Kl. Fl. in Des.
Terzflöten in Es.
Kl. Klar. in Es.
Klar. in B. I. II.
Oboen.
Hörner in Es I. II.
in G III. IV.
in D V. VI.
Tromp. in B. I. II. III. IV.
Kornetts in B. I. II. (mit Pist.)
Pos. (Alt od. Ten.) I. (Tenor) II. (Tenor) III.
Gr. Baßpos. (nicht obl.)
Ophikl. in C. in B.
Baßklar. in B.
Fag. I. II.
Kontrafag. (nicht obl.)
Viol. I. (20).
Viol. II. (20).
Violen (15).
Vcelli u. K. B.
(nicht obligat.)
(Mit den Schnarrsaiten oder ungedämpft.)
Trommeln I.
Trommeln II.
Halbmond. (Bei den Trommeln aufzustellen)
Becken und gr. Tr.
(Mit Schwammschlägeln)
Panken in B. F. (nicht obl.)

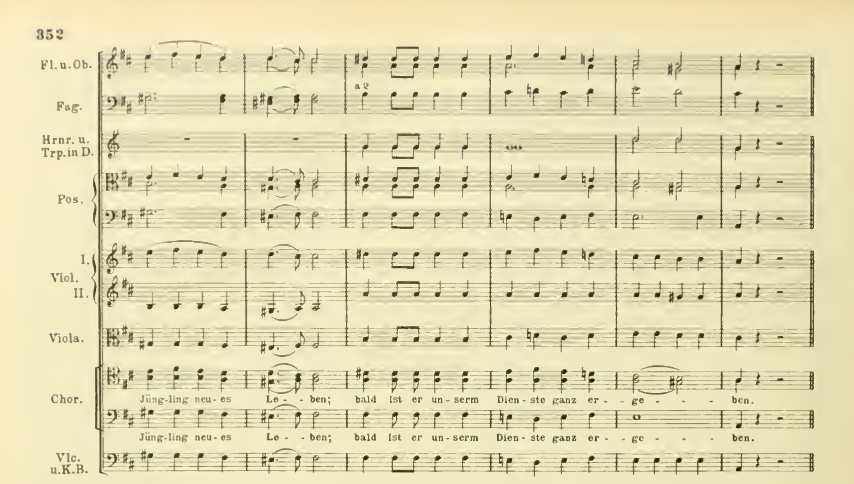
ff *f* *mf* *p* *cresc. poco a poco*

Kl. Fl. in Des.
Terzfl. in Es.
Kl. Klar. in Es.
Klar. in B. I. II.
Ob.
Hrnr. in Es I. II.
in G III. IV.
in D V. VI.
in F.
f
cresc.
Trp. in B. I. II.
III. IV.
Korn. I. II. in B.
Pos. I. II.
Pos. III.
Baßpos.
Oph. in C.
in B.
mf *cresc.*
Baßklar. in B.
Fag. I. II.
Kontrafag.
Viol. I.
II.
Viola.
p *cresc. molto*
Vlc. u. K. B.
p cresc. molto
Trom. I.
Die Hälfte der zweiten Trommeln.
alle zweiten Trommeln.
Trom. II.
pp *cresc.* *poco a poco*
Hlbmd.
Becken u. gr. Tr.
Pkn.
cresc. molto

Kl. Fl. in Des.
Terzfl. in Es.
Kl. Klar. in Es.
Klar. in B. I. II.
Ob.
Hrnr. in Es I. II. in G III. IV. in F V. VI.
Trp. in B. I. II. III. IV.
unis.
Korn. I. II. in B.
Pos. I. II.
Pos. III.
Baßpos.
Oph. in C. in B.
Baßklar. in B.
Fag. I. II.
Kontrafag.
Viol. I. II.
Viola.
Vlc. u. K. B.
Trom. I.
Trom. II.
Hlbmd.
Becken u. gr. Tr.
Pkn.

Im Mezzoforte der Mittellage, unisono oder in mehrstimmiger Harmonie, nehmen die Posaunen bei langsamer Bewegung einen religiösen Charakter an. Mozart hat in den Chören der Isispriester in der „Zauberflöte" bewunderungswürdige Muster gegeben, wie man ihnen priesterlich-weihevollen Klang verleihen kann. (Partiturbeispiel 131.)





Das Pianissimo der Posaunen, zu Harmonien der Molltonarten verwendet, ist düster, klagevoll, ich möchte beinahe sagen: schauerlich. Besonders wenn die Akkorde kurz und durch Pausen unterbrochen sind, könnte man glauben, seltsame Ungeheuer zu hören, die aus unheimlichem Dunkel das Stöhnen verhaltener Wut vernehmen lassen.

Meinem Gefühle nach hat keiner diesen besonderen Ausdruck der Posaunen so dramatisch verwertet, wie Spontini in seinem unvergleichlichen Trauermarsch in der „Vestalin“: „Périsse la vestale impie!“ und Beethoven in dem unsterblichen Duett des zweiten Aktes des „Fidelio“ zwischen Leonore und dem Kerkermeister, wie sie das Grab des zum Tode bestimmten Gefangenen graben.

(Partiturbeispiele 132 u. 50, Seite 133.)

Nº 132. Vestalin, Akt III.

Spontini.





Die Gewohnheit einiger neueren Meister, aus den drei Posaunen und der Ophikleïde ein Quartett zu bilden, indem sie der letzteren die wirkliche Baßstimme zuteilen, ist wohl nicht ganz einwandfrei. Der durchdringende und vorherrschende Klang der Posaunen ist durchaus nicht derselbe wie der der Ophikleïde, und ich halte es für besser, die tiefe Stimme durch dies Instrument nur zu verdoppeln, oder wenigstens den Posaunen einen richtigen Baß zu geben, indem man ihre drei Stimmen so schreibt, als ob sie allein gehört werden sollten.

Gluck, Beethoven, Mozart, Weber, Spontini und einige andere wußten den hohen Wert, den die Posaunen für das Orchester haben, vollauf zu würdigen; in klarer Erkenntnis der Charaktereigenschaften dieses edlen Instrumentes haben sie ihm Töne tiefster menschlicher Leidenschaft, wie ungestümer Naturkraft gegeben; sie haben ihm seine Macht, seine Würde und seine Poesie treu bewahrt. Will man aber, wie es die große Menge der Komponisten heutzutage tut, diesem Instrument zumuten: in einem Credo rohe Phrasen zu heulen, die so wenig für die Kirche, wie für die Schenke passen; zu blasen, als gält' es, den Einzug Alexanders in Babylon zu feiern, wenn es sich etwa um die Pirouette eines Tänzers handelt; Tonika und Dominante zu einem Liede anzugeben, zu dessen Begleitung eine Gitarre vollständig genügte; seine olympische Stimme mit der armseligen Melodie eines Vaudeville-Duetts, mit dem frivolen Lärm eines Kontretanzes zu vermischen; in den Tuttistellen eines Konzertes den triumphierenden Eintritt einer Oboe oder Flöte vorzubereiten, so heißt das wirklich: eine herrliche Eigenart zur Gemeinheit herabwürdigen, aus einem Helden einen Sklaven oder Hanswurst machen, dem Orchester sein Kolorit rauben, jeden vernünftigen Fortschritt der Instrumentalkräfte lähmen und überflüssig machen; es heißt, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kunst zu grunde richten, sich absichtlich eines Vandalismus schuldig machen oder einen Mangel an Empfindung für musikalischen Ausdruck bekunden, der an Dummheit grenzt.

Neuerdings sind mit Glück Dämpfer für die Posaunen in Anwendung. Sie sind gleich den Dämpfern für die Trompete nicht so schwer zu handhaben, wie die Dämpfer der Hörner und geben den Posaunen im Forte einen knatternden, im *pp* einen ungeheuer unheimlichen, phantastisch-düstern Klang.

Die Altposaune mit Ventilen.

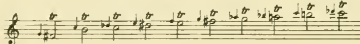
(Mit Pistons oder Zylindern.)

Es gibt Altposaunen in Es und in F; man muß also genau angeben, für welche dieser beiden Stimmungen man schreibt, weil der Gebrauch vorherrscht, diese Posaune als transponierendes Instrument zu behandeln. Sie hat keinen Zug und ist in gewisser Beziehung nichts weiter als ein Kornett mit Pistons in Es oder F mit etwas stärkerem Klange als die wirklichen Kornetts.

Der Umfang der Altposaune mit Ventilen ist derselbe wie der der gewöhnlichen Altposaune. Man schreibt sie im Alt- oder Violinschlüssel und transponierend, wie es beim Kornett geschieht:



Da die Ventilposaune über keinen Zug verfügt, kann sie die sogenannten Pedaltöne der anderen Posaunen nicht hervorbringen. Diejenigen Triller der Altposaune mit Zug, zu welchen der Bläser bloß die Hilfe der Lippen gebraucht, sind auf der Ventilposaune auch ausführbar. Einige lassen sich auch mit Hilfe der Ventile machen, im allgemeinen ist jedoch zu bemerken, daß nur Triller mit kleiner Sekunde von guter Wirkung sind und rasch hervorgebracht werden können. Die besseren von ihnen sind die folgenden:



Durch die Ventile erhält die Posaune viel Beweglichkeit, verliert aber dafür etwas an Reinheit. Es ist leicht begreiflich, daß die gewöhnliche Posaune infolge ihrer, der geringsten Bewegung augenblicklich gehorchenden Zugvorrichtung, in der Hand eines mit gutem Gehör begabten Bläsers das reinste aller Blasinstrumente sein muß, während die des Zugs entbehrende Ventilposaune eben dadurch in die Klasse der Instrumente mit feststehender Intonation einrückt, welche in dieser Beziehung nur durch die Lippen ein wenig beeinflußt werden können. Man findet die Altposaune mit Ventilen oft für Soli im Gesangsstil verwendet. Gut gesetzt, kann eine solche Melodie viel Reiz entfalten; doch ist es ein Irrtum, anzunehmen, daß dieselbe Melodie, auf der Zugposaune vorgetragen, nicht ebenso gut klänge; Herr Dieppo hat dies oft mit Erfolg bewiesen. Übrigens, ich wiederhole es, muß der Vorzug der größeren Reinheit für den Komponisten entscheidend sein, falls es sich nicht um sehr schnelle Passagen handelt.

Man trifft in Deutschland auch Tenorposaunen mit Zylindern an, welche bis zum tiefen B herabsteigen. Trotz dieses Vorteils sind die Zugposaunen nach meiner Ansicht immer vorzuziehen.

Über die Verdische Art und Weise der Ventil-Posaunen- und -Trompeten-Behandlung sprach ich schon beim Kapitel: Trompeten, und möchte nur hier bemerken, daß Wagners Art, sie zum Ausdruck ruhiger Vornehmheit, würdiger Weisheit oder, wie im Walkürenritt, heldenhafter, ungebändigter Kraft zu gebrauchen, jedenfalls besser der eigentlichen Natur des Instrumentes entspricht.

Die Tuben.

Zur Bereicherung des Ensembles der Blechblasinstrumente in seiner Nibelungen-Tetralogie hat Wagner außer der Baßtrompete ein Quartett von Tuben ersonnen, die, mit einem Hornmundstück versehen, von Hornisten geblasen werden sollen.

Die Tenor-Tuben sind in B-Stimmung gebaut und haben einen Umfang vom bis zum (Klang: einen Ton tiefer), die Baß-Tuben in F-Stimmung mit einem Umfang von bis (Klang: eine Quinte tiefer) mit allen chromatischen Zwischenstufen.

In der Partitur notiert Wagner die ersteren in Es, die Baßtuben in B, zwecks leichterer Lesbarkeit, wie er in einer Anmerkung sagt — ein Verfahren, dessen Begründung nicht recht einzusehen ist. —

Gestützt auf den Baß der Kontrabaßposaune und Kontrabaßtuba sind sie fast allerorts in den Partituren des Ringes die Träger des weihevoll-majestätischen Walhall-Motivs.

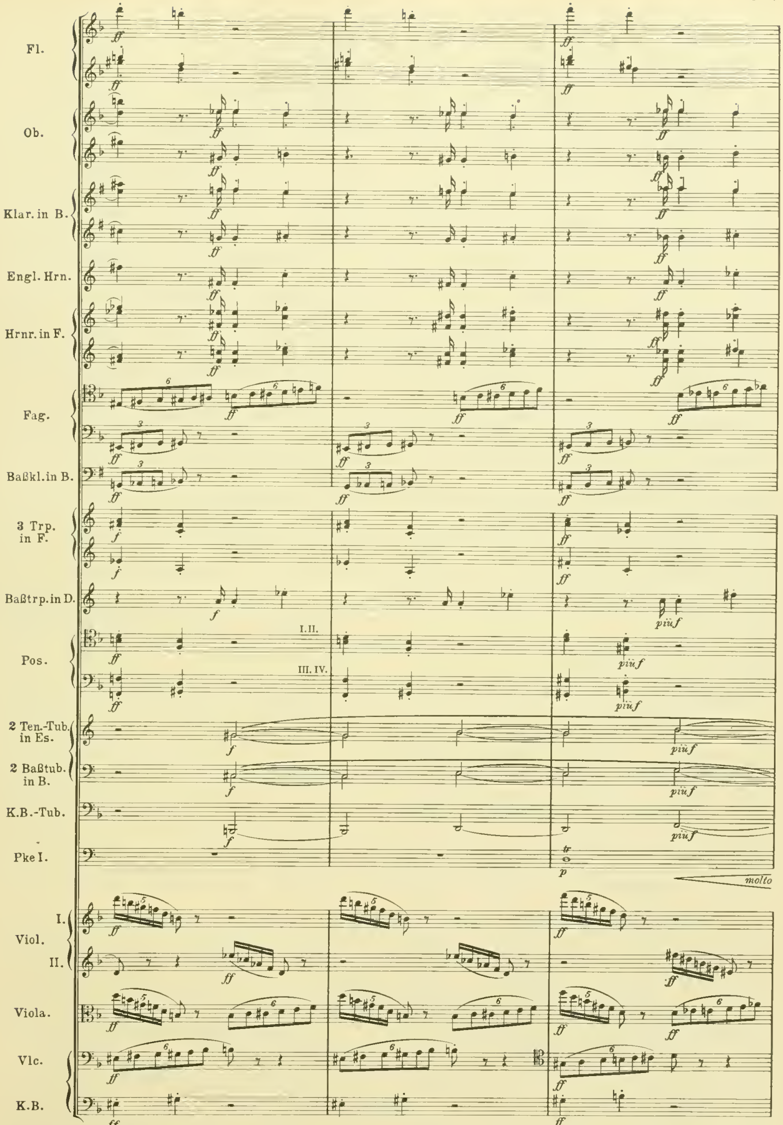
Zugleich aber mit ihren heiser grollenden Tönen ebenso das Symbol des unauslöschlichen Hasses und Neides des Nibelungen Alberich, wie der drohenden Zornesader auf Wotans Stirn: Schluß des zweiten Aktes Walküre; wobei man das sinnvolle Schweigen der fast ausschließlich zum Legato sich eignenden Tuben bei den beiden letzten harten Schlußakkorden gebührend würdige. (Partiturbeispiel **133.**)

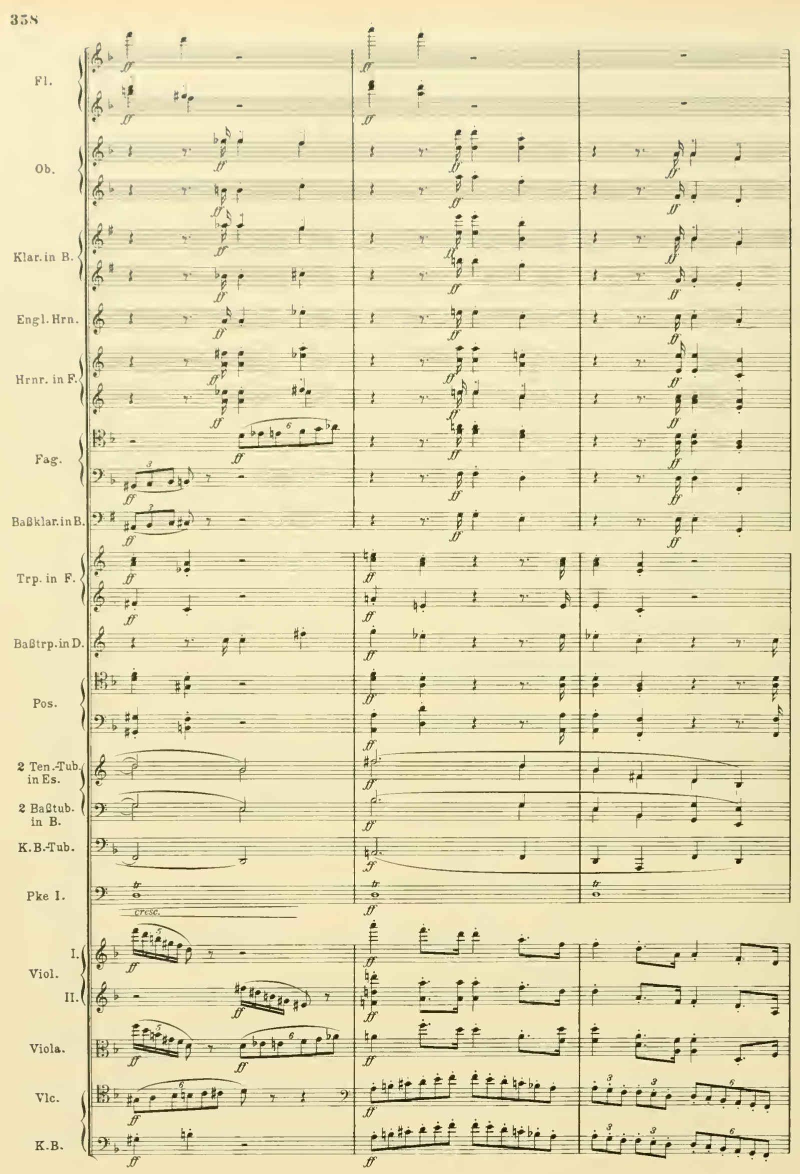
Nº 133. Walküre, Akt II.

Wagner.




Fl.
Ob.
Klar. in B.
Engl. Hrn.
Hrnr. in F.
Fag.
Baßkl. in B.
3 Trp. in F.
Baßtrp. in D.
Pos.
2 Ten.-Tub. in Es.
2 Baßtub. in B.
K.B.-Tub.
Pke I.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vlc.
K.B.
ff
più f


Fl.
Ob.
Klar. in B.
Engl. Hrn.
Hrnr. in F.
Fag.
Baßkl. in B.
3 Trp. in F.
Baßtrp. in D.
Pos.
I. II.
III. IV.
2 Ten.-Tub. in Es.
2 Baßtub. in B.
K.B.-Tub.
Pke I.
molto
Viol.
I.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.


Fl.
Ob.
Klar. in B.
Engl. Hrn.
Hrnr. in F.
Fag.
Baßklar. in B.
Trp. in F.
Baßtrp. in D.
Pos.
2 Ten.-Tub. in Es.
2 Baßtub. in B.
K.B.-Tub.
Pke I.
cresc.
Viol. I.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.

Fl.

Ob.

Klar. in B.

Engl. Hrn.

Hrnr. in F.

Fag.

Baßklar. in B.

Trp. in F.

Baßtrp. in D.

Pos.

2 Ten.-Tub. in Es.

2 Baßtub. in B.

K.B.-Tub.

Pke I.

Pke II.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Vlc.

K.B.

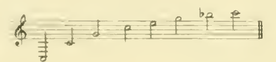
ff *f* *più f* *p* *mf* a 2 *molto cresc.*

Das Buglehorn.

(Jagdhorn, Signalhorn, Clarin.)

Wir wollen die Besprechung der Blasinstrumente mit einigen Worten über die Familie der Buglehörner beschließen.

Das einfache Buglehorn oder Clarin, welches wie die Trompete im Violinschlüssel geschrieben wird, besitzt im Ganzen acht Töne:



von denen der letzte, das hohe c, fast nur auf dem tiefsten Buglehorn herauszubringen ist, während der tiefste Ton einen sehr schlechten Klang hat. Diese Instrumente existieren hauptsächlich in drei Stimmungen: in B, C und Es; seltener findet man sie in anderen Stimmungen. Da die Fanfaren, für welche sie sich eignen, ausschließlich nur auf den drei Noten des vollkommenen Dreiklanges beruhen, so sind sie notwendigerweise von einer an Gemeinheit grenzenden Einförmigkeit. Der Klang dieses Instrumentes ist wenig angenehm, ihm fehlt der Adel, und es ist schwierig, reine Töne darauf zu blasen. Da es diatonische Reihenfolgen nicht ausführen kann, so sind ihm selbstverständlich die Triller versagt.

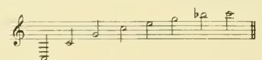
Diese Instrumente scheinen mir in der Rangordnung der Blechinstrumente nicht viel höher zu stehen, als die Querpfeifen unter den Holzblasinstrumenten. Die einen wie die andern können höchstens dazu dienen, die Rekruten zur Parade zu führen, obgleich, nach meinem Gefühle, weder unsere jungen noch alten Soldaten derartige Musik zu hören bekommen sollten; denn es ist kein Grund vorhanden sie an das Unedle zu gewöhnen.

Da indes der Ton des Buglehornes sehr stark ist, so könnte sich doch einmal Gelegenheit zu seiner Verwendung im Orchester finden; z. B. um die Heftigkeit irgend eines furchtbaren Aufschreies der vereinten Posaunen, Trompeten und Hörner zu verstärken; das würde aber wahrscheinlich das Höchste sein, was man von ihm erwarten kann.

Das Buglehorn besitzt, da es viel kürzer als die Trompete ist, nur die Töne der drei tiefen Oktaven der letzteren:



Wegen der geringen Länge seines Rohres erklingen diese Töne in der höheren Oktave; man schreibt sie deshalb so:



Demnach ist das Buglehorn oder Clarin in C ein nicht transponierendes Instrument, während dagegen die Buglehörner in B und Es transponierend, wie die Trompeten in B und Es geschrieben werden:

Buglehorn in B.

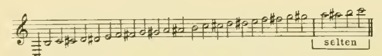
Wirkliche Tonhöhe.

Buglehorn in Es.

Wirkliche Tonhöhe.

Das Buglehorn mit Klappen.

In den Kavallerie=Musikchören und selbst in manchen Orchestern Italiens trifft man Buglehörner mit sieben Klappen, welche chromatisch einen Umfang von mehr als zwei Oktaven, vom h unter den Linien bis zum hohen c über denselben haben:



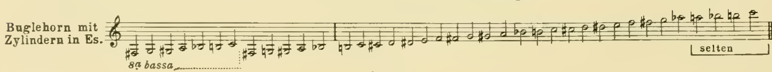
Das Buglehorn mit Klappen kann den Triller auf allen Tönen seiner Tonleiter ausführen, mit Ausnahme dieses:

Es fehlt ihm nicht an Beweglichkeit und manche Künstler spielen es sogar in vortrefflicher Weise, sein Klang ist aber genau wie der des einfachen Buglehornes.

Das Buglehorn mit Ventilen.

(Mit Pistons oder Zylindern.)

Es reicht in der Tiefe weiter als das vorige, jedoch ohne besonderen Nutzen, denn seine tiefen Töne sind von sehr schlechtem Klange und sprechen außerdem nur auf dem kleinen Buglehorne in Es leicht an, welches daher den entsprechend größten Umfang hat:



Im Übrigen ist es viel besser als das Buglehorn mit Klappen und paßt recht gut zum Vortrage gewisser Melodien in langsamer oder wenigstens gemäßigter Bewegung; für lebhafte oder muntere Stellen dagegen zeigt sich bei ihm derselbe Mangel, den wir schon bei den Kornetts mit Ventilen erwähnten: es fehlt ihm die Vornehmheit, obschon das Talent des Bläsers diesem Mangel bis zu einem gewissen Grade abhelfen kann.

Vom e der Mittellage an: sind alle Triller mit großer und kleiner Sekunde auf dem Bugleventilhorn gut, mit Ausnahme des folgenden, der sehr schwer ist:

Die Baß-Ophikleïde.

Die Ophikleïden bilden die Alt- und Baßstimmen des Buglehornes. Die Baß-Ophikleïde eignet sich vorzüglich dazu, die tiefe Stimme der Harmoniemassen zu halten; sie wird überhaupt am meisten gebraucht. Man schreibt sie im Baßschlüssel, und ihr Umfang beträgt drei Oktaven und einen Ton:

Mit allen chromatischen Zwischentönen.

Durch einen geschickten Bläser sind die Triller mit großer und kleiner Sekunde, vom zweiten c ihrer Tonleiter an ausführbar, wie Herr Caussinus dies in seinem vortrefflichen Lehrbuche nachgewiesen hat.

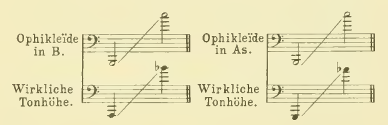
sehr schwer

Früher konnte das tiefe fis nur auf unvollkommene Weise mit den Lippen herausgebracht werden und ließ bezüglich der Reinheit und Festigkeit sehr viel zu wünschen übrig; durch die von Herrn Caussinus dem Instrumente zugefügte Klappe klingt es jetzt ebenso gut, wie die übrigen Töne.

Diatonische und selbst chromatische Gänge sind bis zu einer gewissen Schnelligkeit in den drei höheren Oktaven der Ophikleïde ausführbar, aber in der Tiefe, wo sie noch dazu eine abscheuliche Wirkung hervorbringen, äußerst schwer; z. B.



Stakkato-Passagen sind beträchtlich schwieriger und bei raschem Tempo kaum ausführbar. Man hat Baß-Ophikleïden in zwei Stimmungen, in C und B, und verfertigt jetzt auch solche in As. Letztere würden infolge der großen Tiefe ihrer unteren Töne, die mit dem Kontrabaß zu drei Saiten im Einklange ständen, von großem Nutzen sein. Immerhin leistet die Ophikleïde in B in dieser Beziehung bereits sehr wesentliche Dienste. Man schreibt sie beide transponierend, wie alle anderen transponierenden Instrumente.



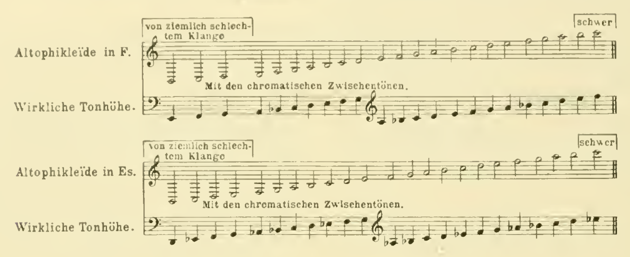
Dies erste tiefe g in letzterem Beispiele steht, wie man sieht, im Einklang mit diesem g: des Kontrabasses. Leider ist die Ophikleïde in As noch wenig verbreitet.

Der Klang dieser tiefen Töne ist rauh, aber in gewissen Fällen, unter Massen von Blechinstrumenten, bewirkt er Wunder. Die sehr hohen Töne haben einen wilden Charakter, den man jedoch noch nicht in der rechten Weise zu verwerten gewußt hat. Die Mittellage erinnert, besonders wenn der Bläser nicht sehr geschickt ist, zu stark an den Ton des Serpent und des Zinken; ich glaube, man darf sie selten allein, ohne Deckung durch andere Instrumente schreiben. Nichts Plumperes, fast möchte ich sagen, nichts Ungeheuerlicheres gibt es, nichts weniger Geeignetes um mit dem übrigen Orchester harmonisch vereinigt zu werden, als jene mehr oder weniger raschen Passagen, die man in gewissen modernen Opern als Soli der mittleren Lage der Ophikleïde zum Besten gibt: das ist gerade so, als wenn ein dem Stalle entlaufener Stier mitten in einem Salon seine tollen Sprünge machte.

Die Alt-Ophikleïde.

Es gibt Alt-Ophikleïden in F und in Es; ihr Umfang ist derselbe wie der der Baß-Ophikleïden; man schreibt sie beide im Violinschlüssel wie die Hörner, und ebenso wie bei diesen stellt dieser Schlüssel die tiefere Oktave der geschriebenen Noten dar. So entspricht dieses c dem c des Baßschlüssels welches zugleich dasselbe ist wie dies c des Violinschlüssels.

Unter Berücksichtigung der aus den besonderen Stimmungen hervorgehenden Transpositionen, ergeben sich die folgenden Tonreihen:



Man verwendet sie in einigen Militärmusiken, um die Harmonie auszufüllen, und selbst zum Vortrage gewisser Gesangsstellen; aber ihr Klang ist im allgemeinen unangenehm und wenig edel, entbehrt auch der Reinheit; daher kommt es wohl auch, daß diese Instrumente jetzt fast ganz außer Gebrauch sind.

Die Kontrabaß-Ophikleïde.

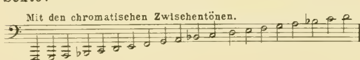
Die Kontrabaß- oder Monstrum-Ophikleïden sind sehr wenig bekannt. In sehr großen Orchestern könnten sie von Nutzen sein; bisher hat sie aber niemand in Paris spielen wollen, da sie einen Aufwand von Atem erfordern, welcher die Lungenkraft, selbst des stärksten Menschen, überschreitet. Sie stehen in F und Es, also eine Quinte tiefer als die Baß-Ophikleïden in C und B, und in der tieferen Oktave der Alt-Ophikleïden in F und Es. Man darf sie in der Höhe das f nicht überschreiten lassen:

Kontrabaßophikleïde in F. — selten
Wirkliche Tonhöhe.
Kontrabaßophikleïde in Es. — sehr schwer auszuhalten
Wirkliche Tonhöhe.

Selbstverständlich sind Triller und schnelle Passagen mit der Natur ähnlicher Instrumente durchaus unverträglich.

Das Bombardon.

Dies ist ein tiefes Instrument, ohne Klappen und mit fünf Zylindern, dessen Klangfarbe von der der Ophikleïde ein wenig abweicht. Es steht in F und sein Umfang beträgt zwei Oktaven und eine Sexte:



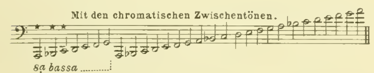
In der Tiefe und Höhe besitzt es noch einige Töne mehr, doch ist deren Ansprache so unsicher, daß man besser tut, sie zu vermeiden.

Dies Instrument, dessen Ton sehr stark ist, kann nur Tonfolgen in mäßiger Bewegung ausführen. Passagen und Triller sind ihm versagt. In großen Orchestern mit vorherrschenden Blasinstrumenten ist es von guter Wirkung. Sein Rohr gibt im natürlichen Zustande die Töne des F-dur Akkordes an, weshalb man von ihm sagt, es stehe in F; gleichwohl pflegt man es in Deutschland, wie die Posaunen, als nicht transponierendes Instrument zu behandeln, und demnach in der wirklichen Tonhöhe zu notieren.

Die Baßtuba.

(Kontrabaß der Harmonie-Musik.)

Es ist dies eine Art von Bombardon, dessen Mechanismus durch Herrn Wieprecht, Direktor sämtlicher Musikchöre der königl. preußischen Garde-regimenter, vervollkommnet wurde. Die Baßtuba, welche heutzutage im nördlichen Deutschland, namentlich in Berlin, sehr verbreitet ist, besitzt allen übrigen tiefen Blasinstrumenten gegenüber sehr bedeutende Vorzüge. Ihr Klang, der ungleich edler ist, als der der Ophikleïden, Bombardons und Serpents, hat etwas von dem Vibrieren des Posaunentons. Sie ist weniger beweglich, dafür aber von kräftigerem Klang als die Ophikleïden; ihr Umfang nach der Tiefe ist der größte, den man im Orchester findet. Ihr Rohr gibt, wie das des Bombardon, die Töne des F-dur Akkordes an; doch verfertigt A. Sax neuerdings auch Baßtuben in Es. Wie es sich auch mit diesem Unterschied verhalten möge, man behandelt sie in Deutschland alle als nicht-transponierende Instrumente. Die Baßtuba hat fünf Zylinder, und ihr Umfang beträgt vier Oktaven. (Seit einigen Jahren sind diese Instrumente auch in Frankreich eingeführt, wo man sie, wie die Hörner und Trompeten, als transponierende Instrumente notiert.)



(Diese Tonleiter würde in Frankreich eine Terz tiefer notiert werden.)

Mit Hilfe der Zylinder vermag sie in der Höhe und selbst in der Tiefe noch einige Töne mehr anzugeben. Die der äußersten Höhe sind sehr gefährlich, und die in der Tiefe kaum unterscheidbar; die mit * bezeichneten Töne A, B und C sind sogar nur dann deutlich vernehmbar, wenn sie in der höheren Oktave durch eine andere Baßtuba-stimme verdoppelt werden, die ihnen dann mehr Klang verleiht, zugleich aber auch solchen von ihnen erhält.

Es versteht sich von selbst, daß dieses Instrument für Triller und schnelle Passagen ebenso ungeeignet ist, wie das Bombardon. Gewisse breite, langsam einherschreitende Melodien kann es singen. Man kann sich keinen Begriff von der Wirkung einer größeren Anzahl von Baßtuben in starken Militärmusikchören machen. Das klingt wie Posaune und Orgel zugleich.

Die Baßtuba ist von Wagner gerade als Trägerin vornehm-düsterer Meloldie („Eine Faust-Ouvertüre", Partiturbeispiel 134), die Kontrabaßtuba als Trägerin des Fafner-Motivs im zweiten Akt Siegfried (Partiturbeispiel 135) besonders glücklich angewendet worden, während die Baßtuba im H-dur-Mittelthema der Tannhäuser-Ouvertüre als Unterstützung der Kontrabässe nur in stark besetzten Orchestern und wenn sie nicht stärker als *mf* geblasen wird, erträglich ist. Wunderbar wirkt sie dagegen als Ausdruck tierischer Sinnlichkeit im nachkomponierten Bacchanal der Venusbergszene (Partiturbeispiel 136).

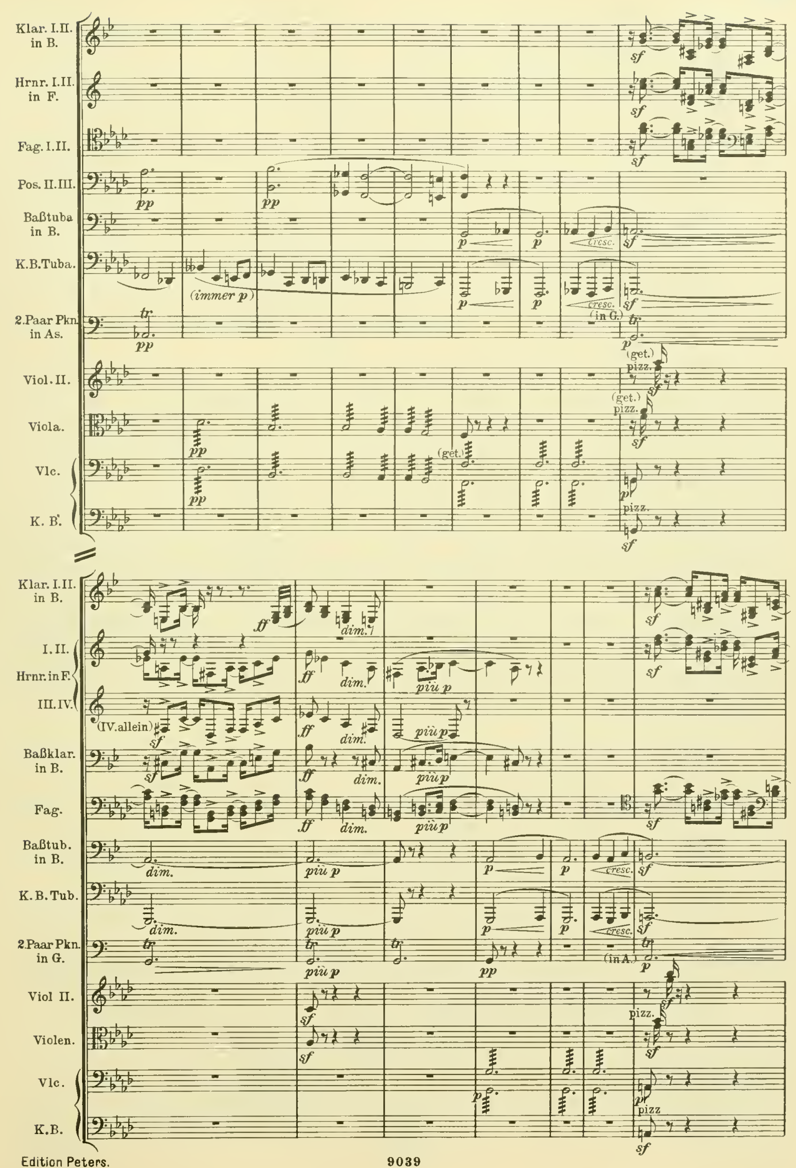
Nº 134. Eine Faust-Ouverture.

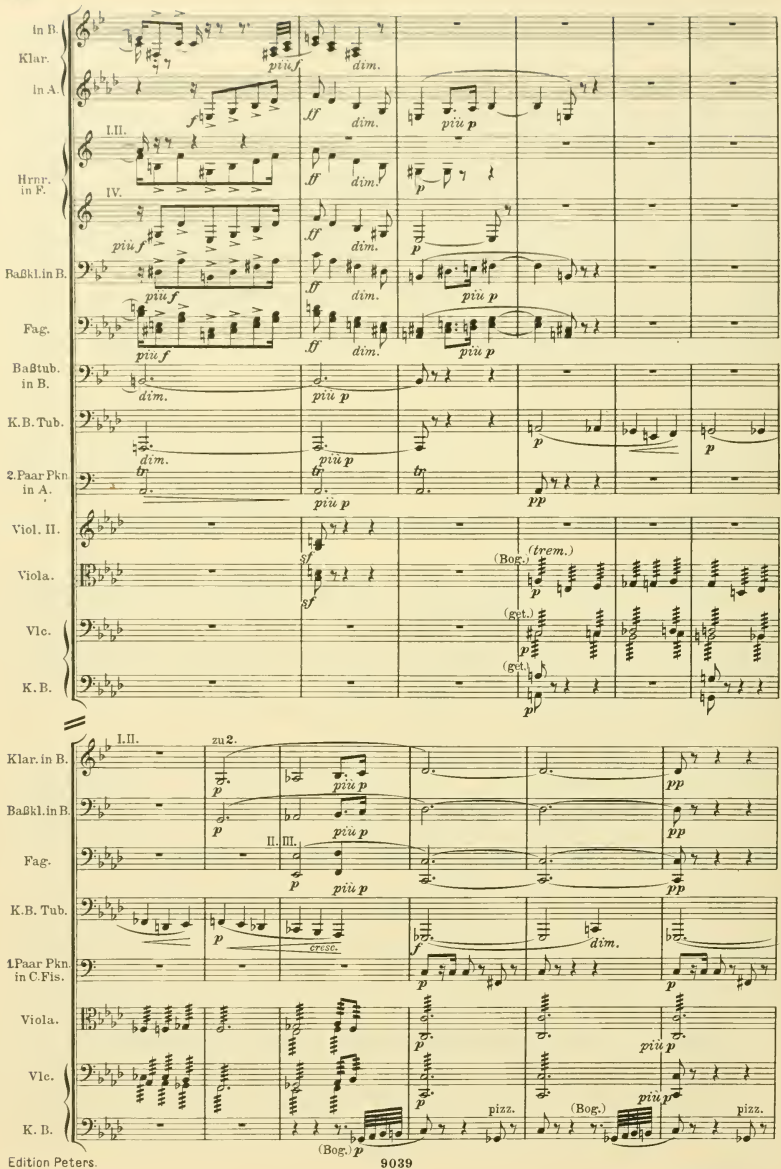


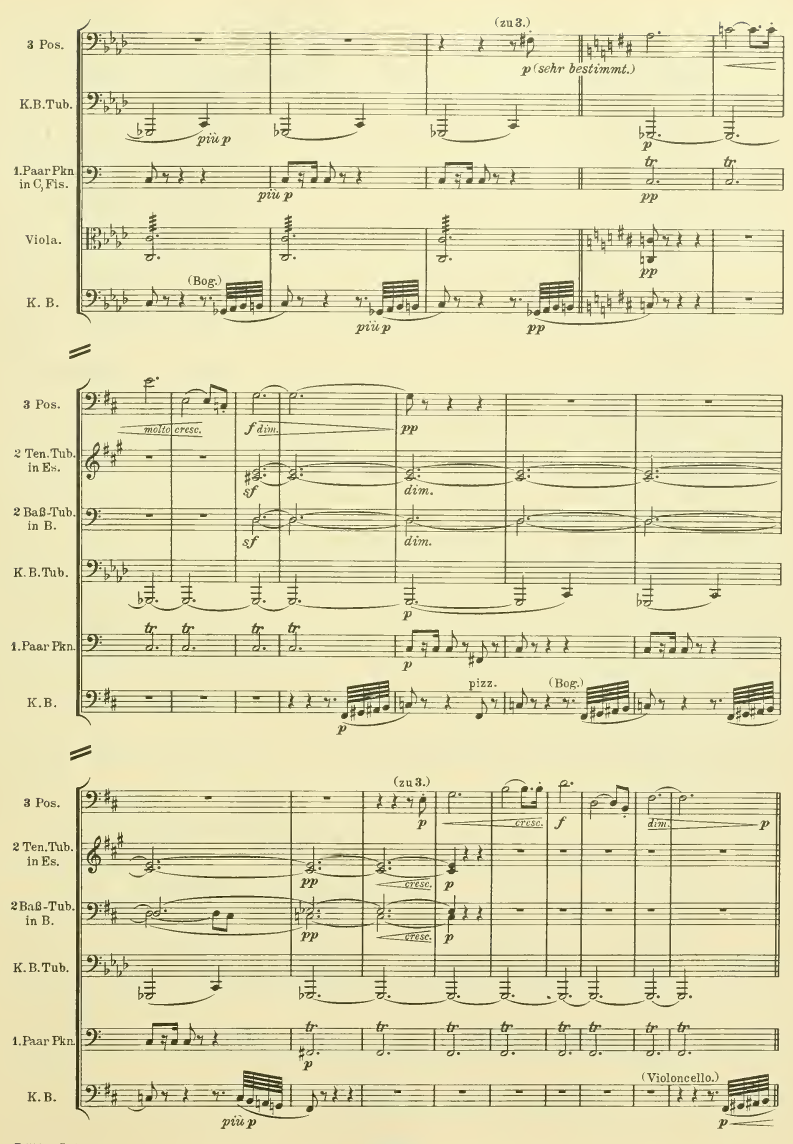
Nº 135. Siegfried, Akt II.

Wagner.




Klar. I.II. in B.
Hrnr. I.II. in F.
Fag. I.II.
Pos. II.III.
Baßtuba in B.
K.B.Tuba.
2.Paar Pkn. in As.
Viol. II.
Viola.
Vlc.
K. B.
(immer p)
cresc.
(in G.)
(get.)
pizz.
Klar. I.II. in B.
I.II.
Hrnr. in F.
III.IV.
(IV. allein)
Baßklar. in B.
Fag.
Baßtub. in B.
K. B. Tub.
2.Paar Pkn. in G.
Viol II.
Violen.
Vlc.
K.B.
dim.
più p
(in A.)
pizz


in B.
Klar.
in A.
piu f
dim.
ff
piu p
I.II.
Hrnr. in F.
IV.
Baßkl. in B.
Fag.
Baßtub. in B.
K.B. Tub.
2. Paar Pkn. in A.
pp
Viol. II.
sf
Viola.
(Bog.)
(trem.)
Vlc.
(get.)
K.B.
Klar. in B.
zu 2.
1. Paar Pkn. in C. Fis.
cresc.
pizz.

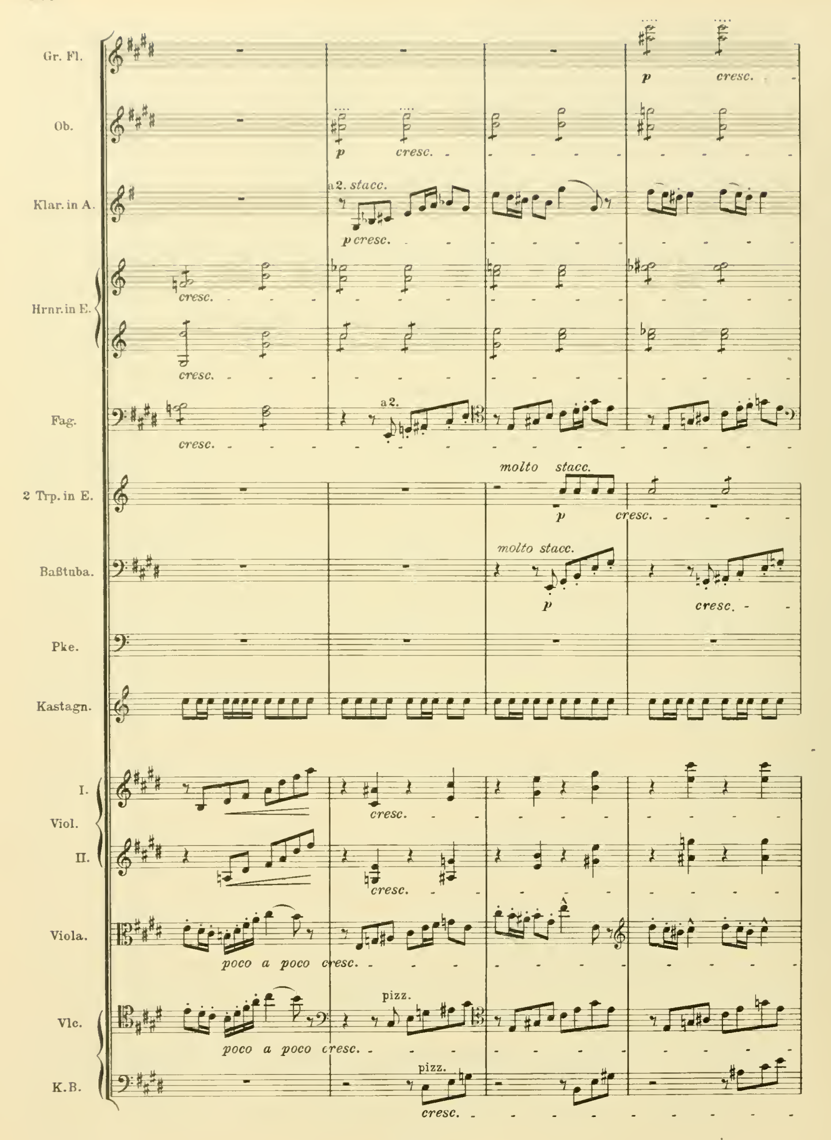

3 Pos.
K.B.Tub.
1.Paar Pkn. in C, Fis.
Viola.
K. B.
(zu 3.)
p (sehr bestimmt.)
più p
pp
(Bog.)
2 Ten.Tub. in Es.
2 Baß-Tub. in B.
1.Paar Pkn.
molto cresc.
f dim.
sf
dim.
pizz.
cresc.
(Violoncello.)

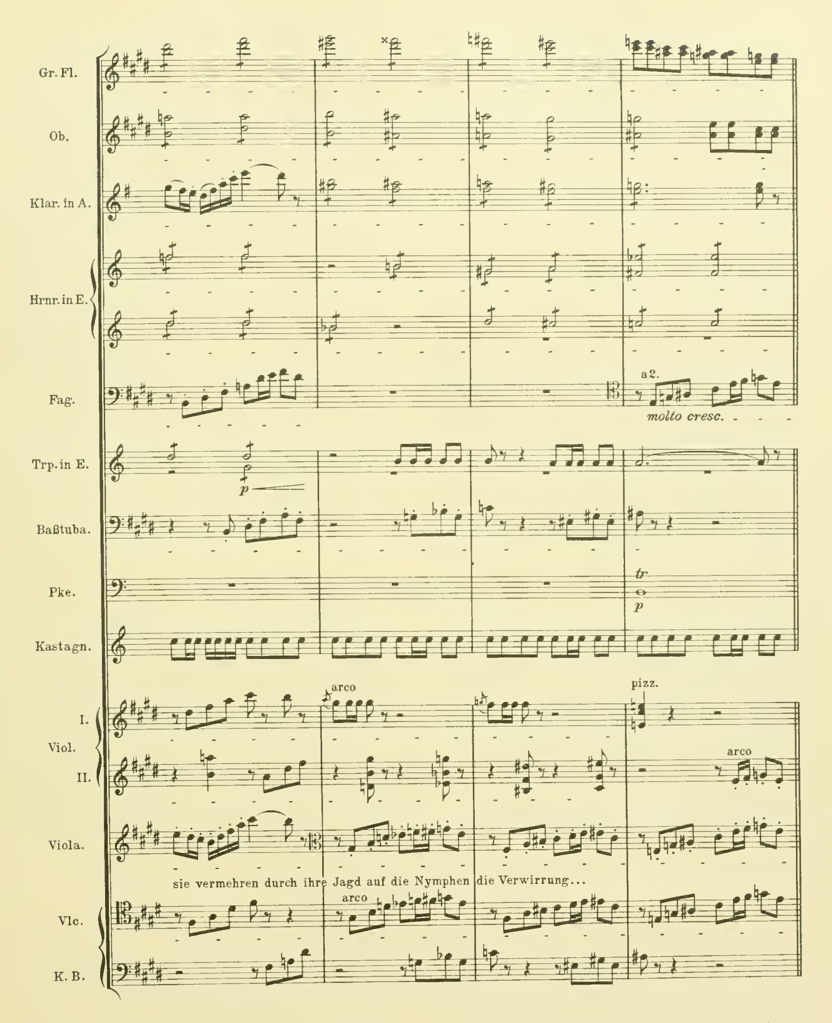
№ 136. Tannhäuser, Bacchanale.

Wagner.




Gr. Fl.
Ob.
Klar. in A.
Hrnr. in E.
Fag.
I. Trp. in D.
Pos.
Baßtuba.
Pkn.
Triang.
Becken.
Tamb.
Kastagn.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K. B.
fz
p
a 2.
p molto stacc.
poco a poco
pizz.
Klüften erschienen und drängen sich jetzt mit ihrem Tanze zwischen die Bacchanten und liebenden Paare.


Gr. Fl.
Ob.
Klar. in A.
Hrnr. in E.
Fag.
2 Trp. in E.
Baßtuba.
Pke.
Kastagn.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.
p
cresc.
a2. stacc.
a2.
molto stacc.
pizz.
poco a poco cresc.

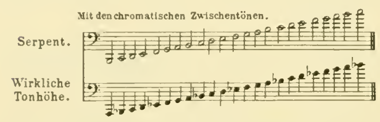


Ich habe selbst mehrmals als höhere Oktave der Baßtuba eine einzelne Tenortuba in B vorgeschrieben, bei der Aufführung aber gefunden, daß sich als Gesangsinstrument hierfür besser das beim Militär häufig verwendete Bariton in B oder C eignet, als die rauhen und ungelenken Wagnertuben mit ihrem dämonischen Klange.

Holz-Blasinstrumente mit Mundstück.

Der Serpent.

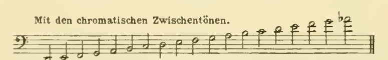
Dies ist ein mit Leder überzogenes Holzinstrument mit Mundstück, von demselben Umfange wie die Baßophikleïde, nur von geringerer Beweglichkeit, Reinheit und Klangfülle. Unter seinen Tönen sind drei, die viel stärker als die anderen klingen: ; diese unangenehm auffallende Ungleichheit muß der Bläser möglichst zu verbessern suchen. Der Serpent steht in B und ist daher, wie die Ophikleïde in B, eine Note höher zu schreiben, als die wirkliche Tonhöhe beträgt.



Der wirklich barbarische Ton dieses Instrumentes hätte sich viel besser für den blutigen Götzendienst der Druiden, als für den katholischen Kultus geeignet, bei dem es noch immer in Anwendung gebracht wird, — ein ungeheuerliches Denkzeichen des Unverstandes und der Geschmacks- und Gefühls-Roheit, womit seit undenklichen Zeiten in unseren Kirchen über die Verwendung der Tonkunst beim Gottesdienste bestimmt wird. Nur der eine Fall ist auszunehmen, wo der Serpent in den Totenmessen dazu dient, den furchtbaren Chorgesang des „Dies irae“ zu begleiten. Sein kaltes, abscheuliches Geheul ist hier ohne Zweifel am Platze; es scheint sogar eine Art von poetischem Trauercharakter anzunehmen, wenn es diesen Text begleitet, den alle Schrecknisse des Todes und der Rache eines zürnenden Gottes durchwehen. Auch für nicht-kirchliche Kompositionen, falls ihnen ähnliche Ideen zu Grunde liegen, könnte dies Instrument ausnahmsweise Verwendung finden; aber auch nur für diese. Zudem verschmilzt sein Ton schlecht mit den übrigen Klängen des Orchesters und der Singstimmen, und als Baß für eine große Menge von Blasinstrumenten steht es weit hinter der Baßtuba und selbst hinter der Ophikleïde zurück.

Das russische Fagott.

Es ist ein tiefes Instrument von der Gattung des Serpent, sein Klang hat nichts besonders Charakteristisches, seinen Tönen fehlt die Festigkeit und folglich auch die Reinheit und es könnte daher, meines Erachtens, ohne den geringsten Nachteil für die Kunst, aus der Familie der Blasinstrumente gestrichen werden. Sein Umfang ist im allgemeinen folgender:



Manche Bläser reichen abwärts bis zum C und aufwärts bis zum hohen D: ; aber das sind Ausnahmen, auf welche man in der Praxis nicht rechnen darf. Die besten Töne des russischen Fagotts sind D und Es. Von den Trillern hat man nur eine abscheuliche Wirkung zu erwarten. Man trifft die russischen Fagotte in den Militärmusiken; hoffentlich aber werden sie mit der allgemeinen Verbreitung der Baßtuba für immer daraus verschwinden.

Die Singstimmen.

Ihrer Natur nach werden die Singstimmen in zwei große Kategorien geteilt: in die männlichen oder tiefen und in die weiblichen oder hohen Stimmen; diese letzteren umfassen nicht allein die Stimmen der Frauen, sondern auch die Stimmen der Kinder beiderlei Geschlechts und die Stimmen der Kastraten. Diese beiden Kategorien zerfallen wieder in zwei Unterabteilungen, welche der allgemein angenommenen Theorie nach als von dem gleichen Umfang, aber durch den Grad der Tiefe von einander verschieden, angesehen werden. Nach der in allen Gesangsschulen Italiens und Deutschlands üblichen Annahme reicht die tiefste Männerstimme (der Baß) vom f unter den Linien (des Baßschlüssels) bis zum d und es über denselben, und die höchste Männerstimme (der Tenor), welche eine

Quinte über der vorigen steht, demnach vom c unter den Linien (des Tenorschlüssels) bis zum a und b über denselben. Hieran reihen sich die Frauen- und Kinderstimmen in derselben Ordnung, genau eine Oktave höher als die beiden Männerstimmen, indem sie sich in Alt und Sopran teilen (ersterer der Baßstimme, letzterer der Tenorstimme entsprechend). Der Alt reicht also, wie der Baß, vom tiefen f bis zum hohen es (fast zwei Oktaven) und der Sopran, wie der Tenor, vom tiefen c bis zum hohen b.



Ohne Zweifel hat diese regelmäßige Einteilung der vier so deutlich unterscheidbaren Menschenstimmen etwas sehr Verführerisches; doch zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß sie in mancher Beziehung ungenügend und schädlich ist, weil man sich einer großen Anzahl wertvoller Stimmen beraubt, falls man diese Einteilung beim Komponieren von Chören konsequent befolgt. Die Natur verfährt in der Wirklichkeit nicht in allen Klimaten auf gleiche Weise, und wenn es zutrifft, daß sie in Italien viel Altstimmen hervorbringt, so ist dagegen nicht zu leugnen, daß sie in Frankreich sehr karg damit ist. Tenöre, welche mit Leichtigkeit bis zum a und b aufsteigen, sind in Frankreich und Italien häufig, seltener dagegen in Deutschland, wo sie zum Ersatze dafür in den tiefen Tönen mehr Klang besitzen, als irgendwo anders. Es ist also meines Erachtens höchst unklug, die Chöre stets nur zu vier gleichberechtigten Realstimmen, nach der klassischen Einteilung der Stimmen in Sopran, Alt, Tenor und Baß, zu schreiben. So viel ist sicher, in Paris würde in einem auf diese Art eingerichteten Chore der Alt im Vergleich zu den anderen Stimmen, namentlich bei starker Besetzung des ganzen Chores, so schwach klingen, daß der vom Komponisten beabsichtigte Einfluß dieser Stimme auf die Gesamtwirkung zum größten Teile verloren ginge. Nicht weniger sicher ist es aber auch, daß die Mehrzahl der Tenöre in Deutschland, selbst in Italien und Frankreich, falls man sie innerhalb der durch den Gebrauch vorgeschriebenen Grenzen hielte (also eine Quinte höher als den Baß) bei Stellen, wo sie der Komponist bis zum hohen a oder b aufsteigen ließe, stecken bleiben oder nur falsche, gezwungen oder schlecht klingende Töne hervorbringen würde. Bei den Baßstimmen ist das Verhältnis umgekehrt, die meisten von ihnen verlieren bei den unter dem tiefen c oder h liegenden Tönen bedeutend an Klangkraft; es ist daher zwecklos, für sie das g und f zu schreiben. Da die Natur überall Sopran-, Tenor- und Baßstimmen hervorbringt, so halte ich es für viel klüger, praktischer und sogar musikalischer, falls man jede der Stimmen gleichwertig verwenden will, die Chöre entweder sechsstimmig: für ersten und zweiten Sopran, ersten und zweiten Tenor, Bariton und Baß (oder ersten und zweiten Baß), oder dreistimmig zu schreiben: wobei man nur dafür sorgen müßte, die Stimmen jedesmal, wenn sie sich den äußersten Grenzen ihres Umfangs nähern, zu teilen, und zwar so, daß man die für den zweiten Baß zu tiefen Noten vom ersten Baß, aber erhöht um eine Terz, Quinte oder Oktave singen läßt, oder die für den ersten Tenor oder ersten Sopran zu hohen Töne dem zweiten Tenor oder zweiten Sopran in der Mittellage gibt. Es ist weniger wichtig, die ersten Soprane von den zweiten zu trennen, wenn eine Stelle sehr tief liegt, als im umgekehrten Falle; allerdings verlieren die hohen Stimmen ihre ganze Kraft und die Eigentümlichkeit ihres Klanges, sobald man sie zwingt Töne anzugeben, welche sich nur für den Alt und zweiten Sopran eignen; aber sie sind dann wenigsten nicht der Gefahr ausgesetzt, schlechte Töne hören zu lassen, wie es durch die zweiten Soprane geschehen würde, falls man sie zu hoch gehen ließe. Ebenso verhält es sich mit den beiden anderen Stimmen. Der zweite Sopran, zweite Tenor und erste Baß stehen gewöhnlich eine Terz oder eine Quarte unter oder über der Hauptstimme, von der sie den Namen führen, und besitzen einen dieser fast gleichen Umfang; indes gilt dies mehr für den zweiten Sopran, als für den zweiten Tenor und für den ersten Baß. Gibt man dem zweiten Sopran einen Umfang von einer Oktave und einer Sexte, vom h unter den Linien an bis zum g über denselben:

Sopran II.

so werden alle Töne gut und ohne Anstrengung erklingen; nicht ganz so wird es sich mit dem zweiten Tenor verhalten, wenn man ihm eine Tonleiter von demselben Umfang anweist; sein tiefes d, c und h werden fast keinen Klang haben, und will man nicht etwa ausdrücklich einen ganz besonderen Effekt damit erzielen, dann ist es immer besser, den Tenor mit solchen tiefen Tönen zu verschonen, und dieselben den ersten oder zweiten Bässen zu geben, denen sie vollkommen bequem liegen.

Der umgekehrte Fall tritt bei den ersten Bässen oder Baritons ein: vorausgesetzt, sie ständen eine Terz über den zweiten Bässen und man schriebe sie folglich vom tiefen a bis zum hohen g, so würde das tiefe a dumpf und matt, das hohe g aber mindestens sehr gezwungen klingen. Dieser letztere Ton paßt nur für die ersten und zweiten Tenöre. Daraus folgt, daß die am wenigsten umfangreichen Stimmen die zweiten Tenöre sind, welche weder die Höhe der ersten erreichen, noch ihnen viel an Tiefe überlegen sind, und ferner die ersten Bässe, welche nicht so tief gehen, wie die zweiten, zugleich aber auch kaum höher gelangen können. In einem, nach meinem Vorschlag sechsstimmig geschriebenen Chor müßten die wirklichen Altstimmen (die in einem gut besetzten Chor stets in größerer oder geringerer Anzahl vorhanden sind) notwendigerweise die zweite Sopranstimme singen, und sich in den Fällen, wo das hohe f überschritten wird, nochmals teilen, damit die tieferen, wirklichen Altstimmen nicht gezwungen werden, Töne herauszupressen, die für sie zu hoch sind.

{ (Dies ist alles sehr beherzigenswert!)

Die folgende Übersicht zeigt den Umfang der klangvollsten Töne der sieben verschiedenen Stimmen, so wie man dieselben in den meisten großen Chören antrifft; unberücksichtigt blieben hierbei diejenigen Töne in äußerster Höhe und Tiefe, die nur wenigen Sängern zu Gebote stehen, und daher nur ausnahmsweise verwendet werden dürfen.



Dreistimmige Frauenchöre sind für religiöse und zarte Tonstücke von hinreißender Wirkung; man teilt sie dann in die vorher genannten drei Stimmen: in ersten und zweiten Sopran und Alt, oder in drei Soprane. Manchmal fügt man diesen drei Frauenstimmen eine Tenorstimme als Baß hinzu; Weber hat es mit Glück in seinen Elfenchören im „Oberon“ getan; dies dürfte aber nur geschehen, wenn eine sanfte, ruhige Wirkung erzielt werden soll, da ein solcher Chor natürlicherweise nicht viel Kraft haben kann. Die nur aus Männerstimmen bestehenden Chöre sind dagegen stark im Klang, und zwar um so stärker, je tiefer die Stimmen sind und je weniger sie geteilt werden. Eine Teilung der Bässe in erste und zweite (um die zu hohen Noten zu vermeiden) ist nicht so notwendig, wenn man rauhe und wilde Klangwirkungen beabsichtigt, wofür sich die ausnahmsweise erzwungenen Töne, wie das hohe f und fis, wegen ihres eigentümlichen Charakters, besser als die natürlichen Töne der Tenöre auf denselben Tonstufen eignen. Indes muß man diese Töne geschickt vorbereiten und sich davor hüten, plötzlich aus der Mittellage oder aus der Tiefe zu den äußersten Punkten des hohen Registers überzuspringen. So läßt Gluck in seinem furchtbaren Scythenchore im ersten Akte der „Iphigenie auf Tauris“ alle mit den Tenören vereinten Baßstimmen bei den Worten: „Da sie uns selbst das Opfer senden“ das hohe fis anstimmen; aber diesem fis geht zweimal ein d voran, man kann daher durch Bindung beider Töne die Stimme auf der Silbe „sie“ von dem letzten d leicht auf das fis hinuberleiten.

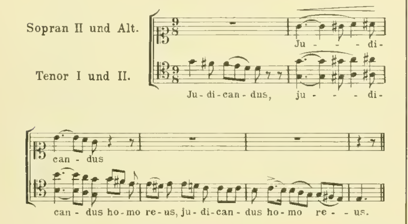


Das plötzlich herbeigeführte Unisono der Tenöre und Bässe gibt an dieser Stelle der Melodie außerdem eine solche Klangfülle und so viel Nachdruck, daß man sie nicht hören kann, ohne im Innersten zu erschauern.

Hier offenbart sich wieder einer jener genialen Züge, wie man sie fast auf jeder Seite in den Partituren dieses Giganten auf dem Gebiete der dramatischen Musik findet.

Abgesehen von der besonderen Idee des Ausdruckes, welche hier wohl maßgebend war, können auch ganz einfache Rücksichten auf die Vokal-Instrumentation dergleichen Unisoni in den Chören häufig bedingen. Wenn z. B. der

Gang einer Melodie die ersten Tenöre bis zum h (einem gefährlichen Ton, vor dem man sich in acht nehmen muß) hinaufführt, so kann man, nur für diese Stelle, den zweiten Sopran und Alt eintreten lassen, welche ohne Anstrengung mit den Tenören im Einklang singen, mit ihnen verschmelzen und zugleich die Intonation derselben befestigen.

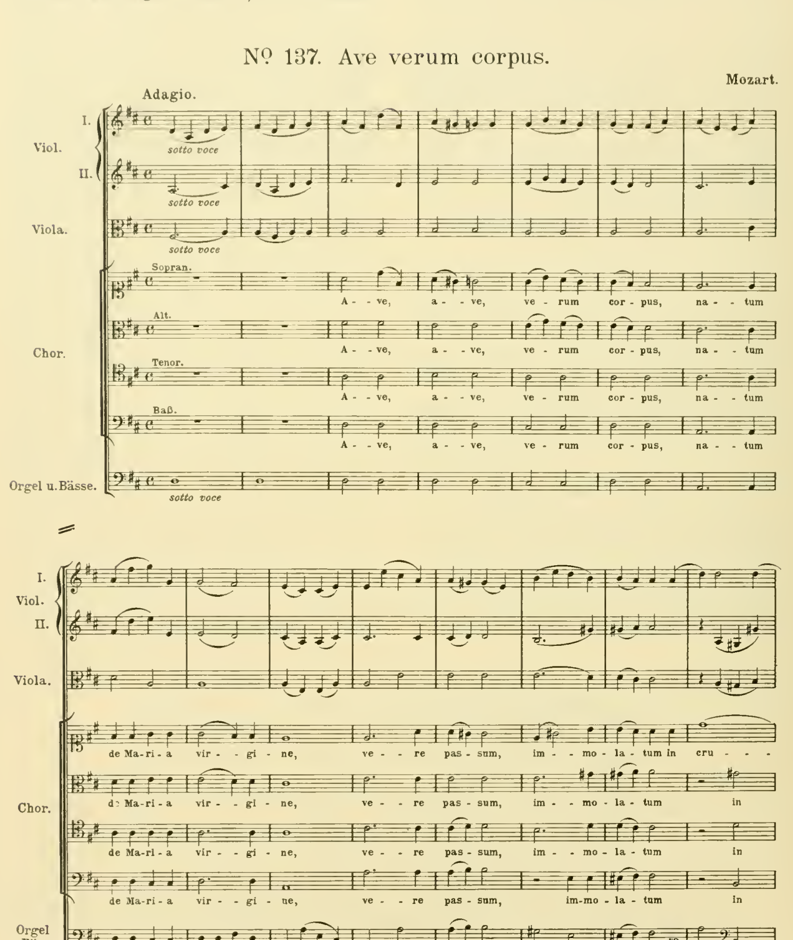


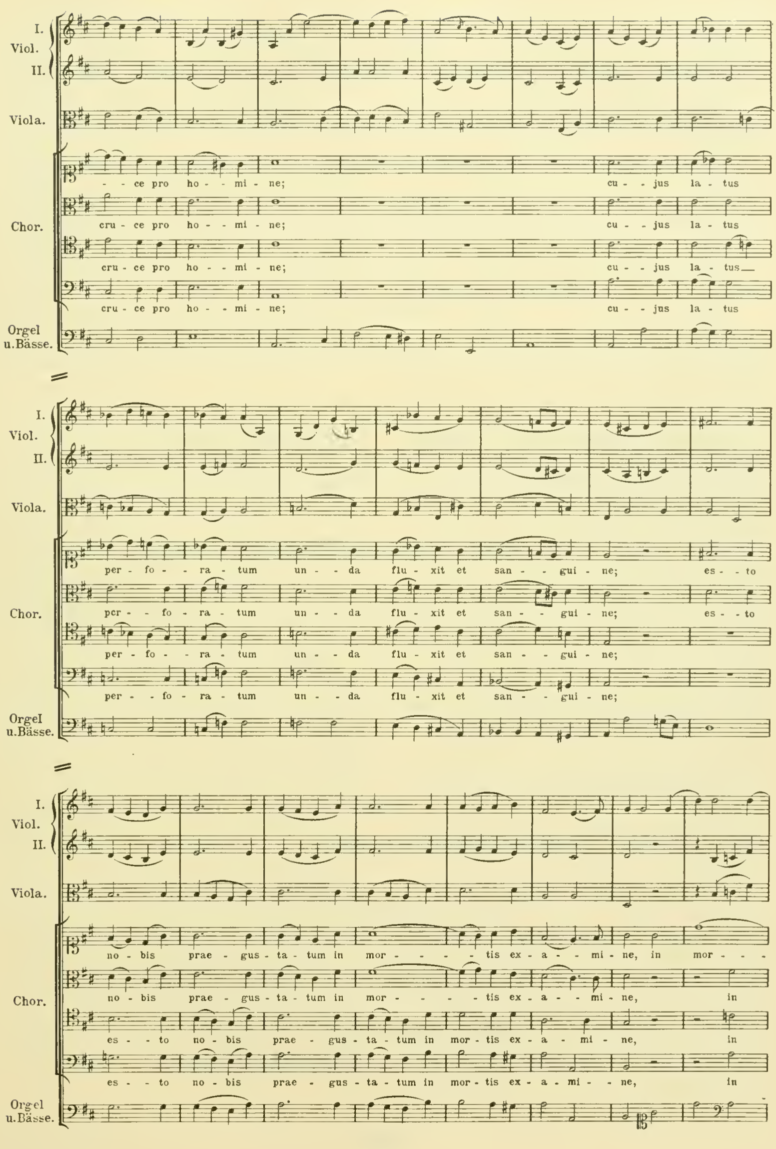
Sind dagegen die Tenöre durch den Gang der Melodie gezwungen zu tief hinabzusteigen, so dienen ihnen die ersten Bässe als Aushülfe und zur Verstärkung, ohne daß deshalb ein zu großer Unterschied im Klangcharakter bemerkbar würde. Anders verhielte es sich allerdings, wenn man die Tönere oder gar die Bässe zur Aushülfe für die Alt- und zweiten Sopranstimmen verwenden wollte, denn die weibliche Stimme würde dadurch fast verdunkelt, und der Charakter des Vokalklanges im Augenblick des Eintritts der männlichen Stimmen plötzlich derart verändert, daß der einheitliche Vortrag einer solchen Stelle vollständig gestört wäre. Dieses Hilfsverfahren darf also nicht ohne Unterschied auf alle Stimmen angewendet werden, falls man derjenigen, welche die Melodie begonnen hat, und der, welche sie weiter zu führen hat, ihren besonderen Charakter erhalten will. Denn, ich wiederhole es, wie die Altstimmen in der Mittellage verblassen, sobald sie die Tenöre durch ihr Unisono in der Höhe unterstützen, so werden dagegen die Tenöre in der Mittellage, wenn sie sich plötzlich mit den zweiten Sopranen vereinigen, die letzteren so stark übertonen, daß diese beinahe verschwinden. Wollte man z.B. in einer absteigenden melodischen Fortschreitung dem Umfang einer Stimme nur den Umfang einer anderen hinzufügen, so dürfte man nicht mit einem Male eine Menge tiefer Klänge auf eine Menge höherer folgen lassen, da sonst der Ablösungspunkt zu sehr hervortreten würde. In solchem Falle ist es besser, man läßt zunächst die eine, höhere, Hälfte der hohen Stimmen aufhören und ersetzt sie durch die höhere Hälfte der tiefen Stimmen, während man das Hinzutreten der anderen beiden Hälften erst später vorschreibt. Angenommen also, es wäre eine absteigende Tonleiter von großem Umfange zu bilden, und die mit einander verbundenen ersten und zweiten Soprane begännen sie mit dem hohen g. In dem Augenblick, wo die Tonleiter beim e, der Dezime unter dem ersten g, anlangte, müßten die ersten Soprane aufhören und die ersten Tenöre auf dem d (also einen Ton tiefer als das letzte e der ersten Soprane) für sie eintreten; die zweiten Soprane würden unisono mit den ersten Tenören ihre absteigende Bewegung fortsetzen und erst beim tiefen h innehalten, worauf die zweiten Tenöre auf dem a, im Einklang mit den ersten Tenören einsetzten; die letzteren hielten dann beim f inne, um durch die ersten Bässe abgelöst zu werden; das Ineinandergreifen der zweiten Tenöre mit den zweiten Bässen fände alsdann auf dem tiefen d oder c statt, und endlich würden die beiden Bässe gemeinschaftlich weiter bis zum g hinuntergehen. So ist das Resultat für den Hörer eine absteigende Tonleiter von drei Oktaven Umfang, während welcher die Stimmen derart aufeinander folgen, daß man den Übergang von einer zur andern kaum wahrnimmt.



Nach diesen Bemerkungen wird man leicht begreifen, daß der Tonsetzer die Wahl der Stimmregister dem Charakter des betreffenden Tonstückes anpassen muß. Zu einem Andante in gehaltenen und sanften Tönen wird er nur die Töne der Mittellage verwenden, da diese allein die geeignete Klangfarbe haben, mit Ruhe und Reinheit angegeben und ohne die geringste Anstrengung pianissimo ausgehalten werden können. So hat es auch Mozart in seinem himmlischen Gebete: „Ave verum corpus" getan:

Nº 137. Ave verum corpus.




I. Viol. II.
Viola.
Chor.
Orgel u. Bässe.
- ce pro ho - mi - ne; cu - jus la - tus
cru - ce pro ho - mi - ne; cu - jus la - tus
cru - ce pro ho - mi - ne; cu - jus la - tus
cru - ce pro ho - mi - ne; cu - jus la - tus
per - fo - ra - tum un - da flu - xit et san - gui - ne; es - to
per - fo - ra - tum un - da flu - xit et san - gui - ne; es - to
per - fo - ra - tum un - da flu - xit et san - gui - ne;
per - fo - ra - tum un - da flu - xit et san - gui - ne;
no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in mor -
no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in
es - to no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in
es - to no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in



Vortreffliche Wirkungen sind auch möglich mit den tiefsten Tönen des zweiten Basses, wie dem Es und selbst dem D unter den Linien, die von manchen Stimmen leicht angegeben werden, falls sie Zeit haben, die Töne gut anzusetzen (also eine Pause zum Atemholen vorausgeht) und dieselben auf vollklingende Silben fallen. Chöre von glänzendem, pompösem oder heftigem Charakter muß man dagegen etwas höher schreiben, ohne jedoch die hohen Töne ständig vorherrschen zu lassen oder etwa den Sängern viele rasch aufeinanderfolgende Worte zu geben. Die hieraus entstehende große Ermüdung würde sehr nachteilig für die Ausführung sein, außerdem ist eine solche Folge hoher Töne, überladen mit mühsam auszusprechenden Silben, auch für den Zuhörer von wenig angenehmer Wirkung.

Diesem Fehler ist leider Beethoven in genialem Ungestüm bei seinen Chorwerken (Neunte Symphonie, Missa solemnis) nicht entgangen. Während andrerseits der große Joh. Seb. Bach in der Rücksichtslosigkeit seiner herrlichen Chorpolyphonie oft die Stimmen in Register hinabsteigen läßt (Tenor, Alt und ganz besonders zweiten Sopran), daß oft die wichtigsten Fugenthemen nur der die Partitur Nachlesende erst ahnen, aber nicht mehr der allein seinem Ohr vertrauende Hörer auch nur einigermaßen deutlich vernehmen kann. Zu Gunsten der polyphonen Plastik dieser herrlichen Tongebilde würde es sich beinah empfehlen, die großen Bachschen Chorphantasien in der oben von Berlioz angegebenen Weise derart einzurichten, daß man bei wichtigen Stellen oft einzelne Tenöre zur Unterstützung tiefgelegter Sopranphrasen, einzelne Bässe (oder Baritone) zur Unterstützung zu tief gelegter Alt oder Tenor-Melodien heranzöge. Die allgemeine Nachahmung dieses Verfahrens sei hiermit angelegentlichst empfohlen. Ein gutes Beispiel für schöne Chorbehandlung ist das a cappella-Gebet im dritten Akt der Stummen von Portici, wo das Unisono von Sopran und Alt in mittlerer Lage von ganz ausgezeichneter Wirkung ist.

Wir haben bisher die ganz hohen Töne unerwähnt gelassen, welche man Kopf- oder Falset-Töne nennt. Sie sind bei den Tenören von schönem Charakter und erweitern den Umfang derselben bedeutend, da manche von ihnen mit der Kopfstimme das es oder gar f über den Linien ohne Anstrengung erreichen. Man könnte von diesen Tönen in den Chören einen häufigen und glücklichen Gebrauch machen, wenn die Choristen in der Gesangskunst weiter vorgeschritten wären. Die Kopfstimme der Bässe und Baritons ist nur in einem äußerst leichten Stil, wie z. B. in dem unserer französischen komischen Oper, von erträglicher Wirkung; diese hohen, weiblich klingenden Töne, welche von den natürlichen sogenannten Brusttönen der tiefen Stimmen so sehr verschieden sind, haben, abgesehen von der Verwendung in einem musikalischen Scherze, etwas geradezu Verletzendes. Man hat es auch nie versucht, sie in einem Chor oder Gesangsstück edleren Stils zu gebrauchen.

Der Punkt, wo die Bruststimme aufhört und und die Kopfstimme anfängt, kann nicht genau bestimmt werden. Die geschickten Tenöre geben überdies im Forte gewisse hohe Töne, wie das a, h und selbst c, beliebig bald mit der Kopf-, bald mit der Bruststimme an; im allgemeinen muß man indes, meiner Ansicht nach, das hohe b als äußerste Grenze der Bruststimme des ersten Tenors ansehen. Dies ist zugleich noch ein Beweis dafür, daß diese Stimme nicht streng genommen eine Quinte über dem Baß steht, wie es die Schultheorien behaupten; denn unter zwanzig auf Zufall ausgewählten Bässen werden mindestens zehn das hohe fis, bei geeigneter Vorbereitung desselben, mit der Bruststimme angeben können, während man unter derselben Anzahl von Tenören nicht einen treffen wird, welcher, gleichfalls mit der Bruststimme, ein erträgliches hohes cis zu singen vermöchte.

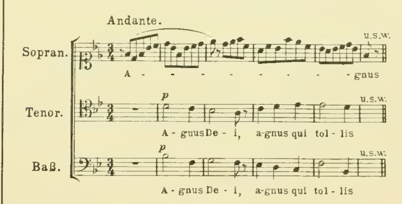
Die alten Meister der französischen Schule, die niemals die Kopfstimme anwendeten, haben in ihren Opern eine Stimme, welche sie Haute-contre nannten, und welche die Ausländer, durch die, dem gewöhnlichen Gebrauch entsprechende Übersetzung des italienischen Wortes Contr'alto getäuscht, oft für die tiefe Frauenstimme ansehen. Dieser Name bezeichnete indes eine männliche Stimme, welche darauf eingeübt war, fast ausschließlich, und zwar mit Bruststimme, die fünf hohen Töne (das h mit einbegriffen) der Tonleiter des ersten Tenors zu singen. Die Normalstimmung war damals, wie allgemein angenommen wird, einen Ton tiefer als jetzt. Die Beweise für diese Annahme scheinen mir indes nicht unwiderleglich und keineswegs außer allem Zweifel. Kommt heutzutage das h in einem Chore vor, so nehmen es die meisten Tenoristen mit der Kopfstimme und nur die ganz hohen Tenöre (die Hautes-contre) ohne Zögern mit der Bruststimme.

Die Kinderstimmen sind in den großen Chören von vortrefflicher Wirkung. Die Soprane der Knaben haben sogar etwas Schneidendes, Krystallhelles, was dem Klange des weiblichen Soprans fehlt. In einer sanften, weihevollen und ruhigen Komposition scheinen mir indes letztere, weil sie voller und weniger grell klingen, stets den Vorzug zu verdienen. Was die Kastraten betrifft, so ist es, wenigstens nach denen zu urteilen, die ich in Rom gehört habe, nicht zu bedauern, daß sie jetzt fast ganz ausgestorben sind.

Im Norden von Deutschland und in Rußland gibt es so tiefe Bässe, daß die Komponisten kein Bedenken tragen, sie das tiefe D und C unter den Linien aushalten zu lassen und zwar ohne Vorbereitung. Diese kostbaren tiefen Stimmen (Basses-contre) tragen mächtig zu der wunderbaren Wirkung des Chores in der kaiserlichen Kapelle zu St. Petersburg bei, des ersten Chores der Welt, nach dem Urteile aller, die ihn gehört haben. Diese tiefsten Baßstimmen erreichen aber in der Höhe kaum das h oder c über den Linien.

Will man die tiefsten Töne der Baßstimmen gut anwenden, so muß man sich hüten, ihnen zu rasche und mit Worten überladene Tonfolgen zu geben. Überhaupt macht das Vokalisieren (Verteilung eines Vokals oder einer Silbe auf mehrere Noten) der Chöre in der Tiefe der Tonleiter eine abscheuliche Wirkung; fast ebenso allerdings auch in der Mittellage.

Hoffentlich werden aber, trotz des von dem größten Teil der berühmten Meister gegebenen Beispiels, die lächerlichen Rouladen über die Textworte des „Kyrie eleison" oder über das Wort „Amen", die allein schon genügen, um die Singfugen der Kirchenmusik als eine unpassende und abscheuliche Alfanzerei erscheinen zu lassen, künftig aus jeder geistlichen Musik verbannt sein, falls sich dieselbe des Zweckes, dem sie gewidmet ist, würdig zeigen soll. Im Gegensatz hierzu sind die langsamen und sanften Vokalisationen der Soprane, wenn sie eine tiefer gelegene Melodie der anderen Singstimmen begleiten, von einem frommen und seraphischen Ausdruck. Doch darf man in solchen Fällen nicht unterlassen, kleine Pausen einzufügen, damit die Choristen Zeit zum Atemholen gewinnen.



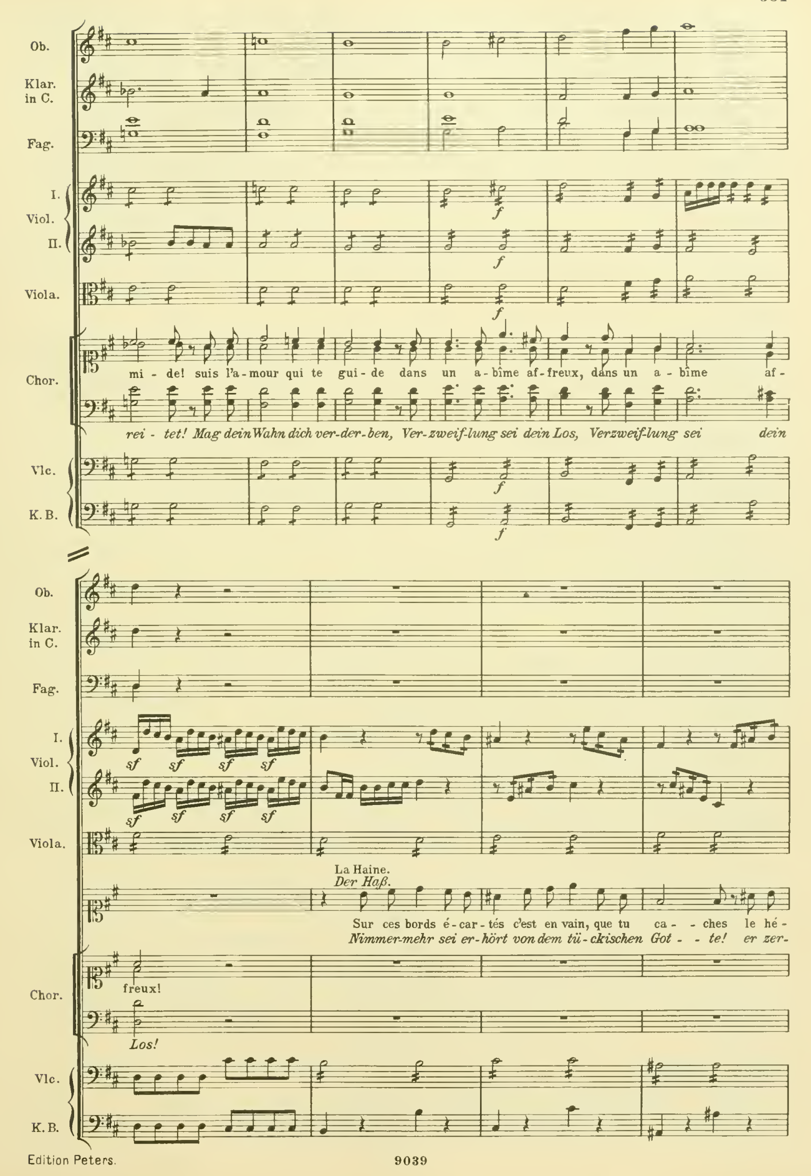
Oder man teilt einen großen Chor (z.B. hundert Soprane) zur Wiedergabe einer Phrase, die nicht in einem Atem zu bringen ist, in der Weise, daß z. B. je fünfundzwanzig Soprane an vier verschiedenen Stellen der Phrase atmen – genau dasselbe Prinzip wie bei langen, mit einem einzigen Bogen bezeichneten Geigenmelodien.

Die besonderen Arten des Stimmenansatzes, wodurch bei Männerstimmen die gemischte (voix mixte) und dunkle Tongebung ensteht, sind von großem Wert und verleihen dem Solo- wie dem Chorgesange viel Charakter. Die gemischte Stimme hat zu gleicher Zeit etwas vom Klange der Brust- und von dem der Kopfstimme; aber wie bei dieser letzteren ist es auch bei den gemischten Tönen unmöglich, eine unveränderliche Grenze in der Höhe oder Tiefe zu bestimmen. Die eine Stimme kann den gemischten Klang in sehr großer Höhe, die andere ihn nur in viel geringerer angeben. Die dunkle Tongebung, deren Charakter schon durch ihren Namen bezeichnet ist, hängt nicht allein von der Art des Ansatzes, sondern auch von dem Stärkegrade des Vortrages und von dem Gefühlsausdrucke des Sängers ab. Ein Chor in wenig lebhaftem Tempo, der leise (sotto voce) gesungen werden soll, wird sich sehr leicht in dunkler Tongebung vortragen lassen, wenn die Choristen Sinn für Ausdruck haben und einige Übung besitzen. Diese Nuance des Gesangsvortrags ist stets von großer Wirkung, zumal als Gegensatz zu den kräftigen und glänzenden Tönen eines Forte in hoher Lage.

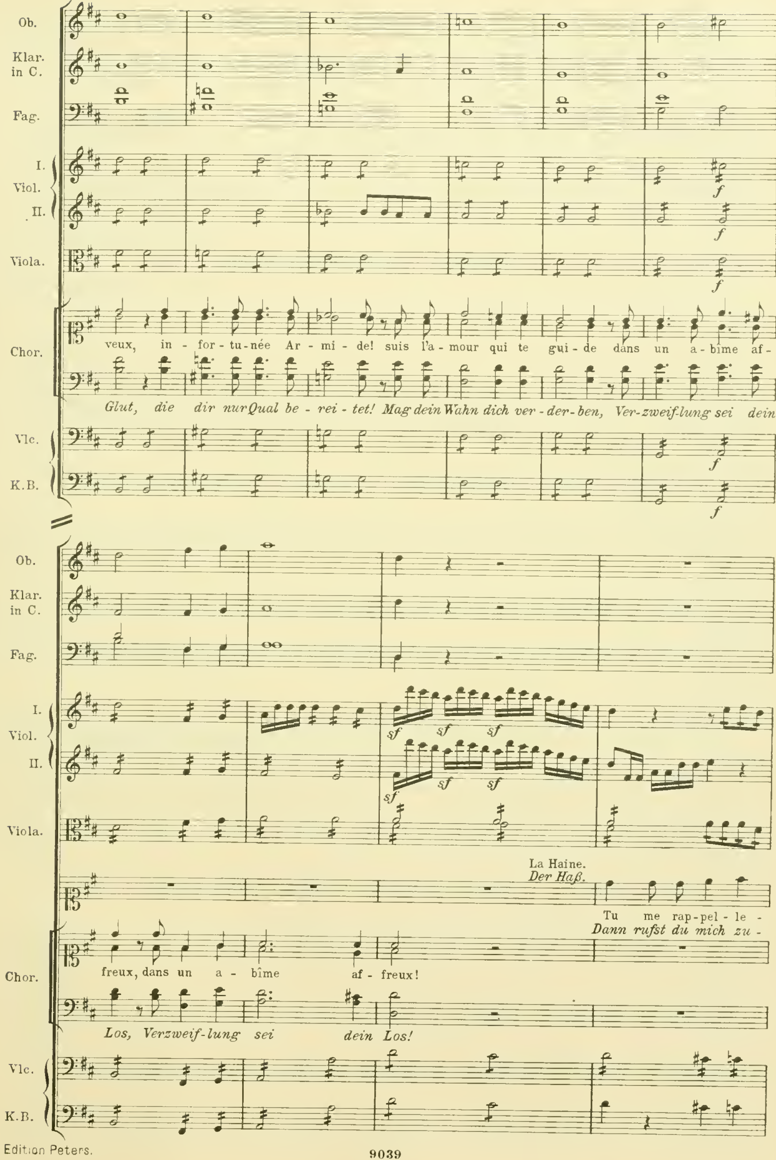
Als ein prachtvolles Beispiel dieser Art muß der Chor in Glucks „Armide" angeführt werden: „Suis l'amour puisque tu le veux" („Nun so folge unwürd'ger Glut, die dir nur Qual bereitet!") dessen beide erste, mit dunkler Tongebung gesungene Strophen die Gewalt des Schlusses, welcher bei der Wiederkehr der Worte: „Suis l'amour" mit voller Stimme und fortissimo genommen wird, noch furchtbarer erscheinen lassen. Es ist unmöglich, die verhaltene Drohung und den plötzlichen Ausbruch der Wut besser zu schildern. Fürwahr, das sind die Geister des Hasses und der Wut, so müssen sie singen! (Partiturbeispiel 138.)

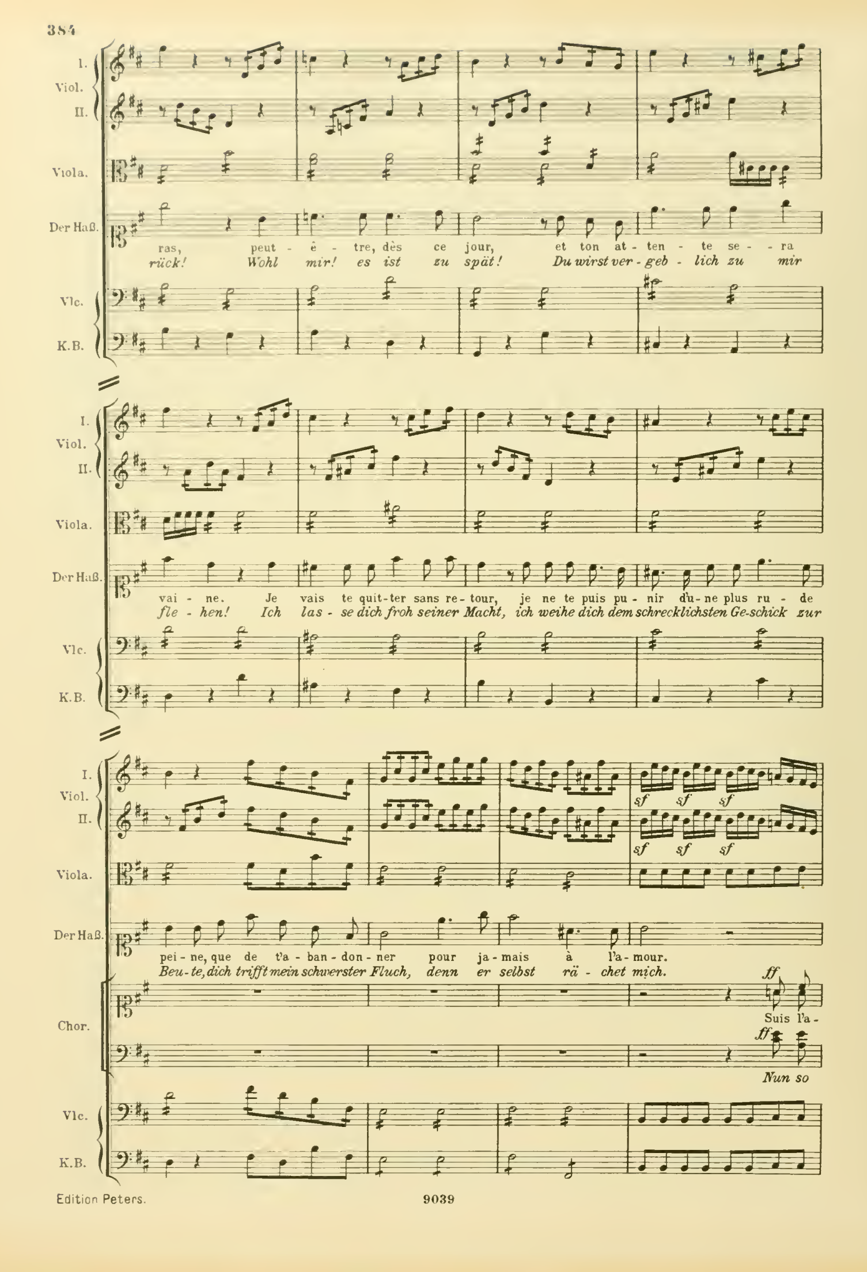
Nº 138. Armide, Akt III.

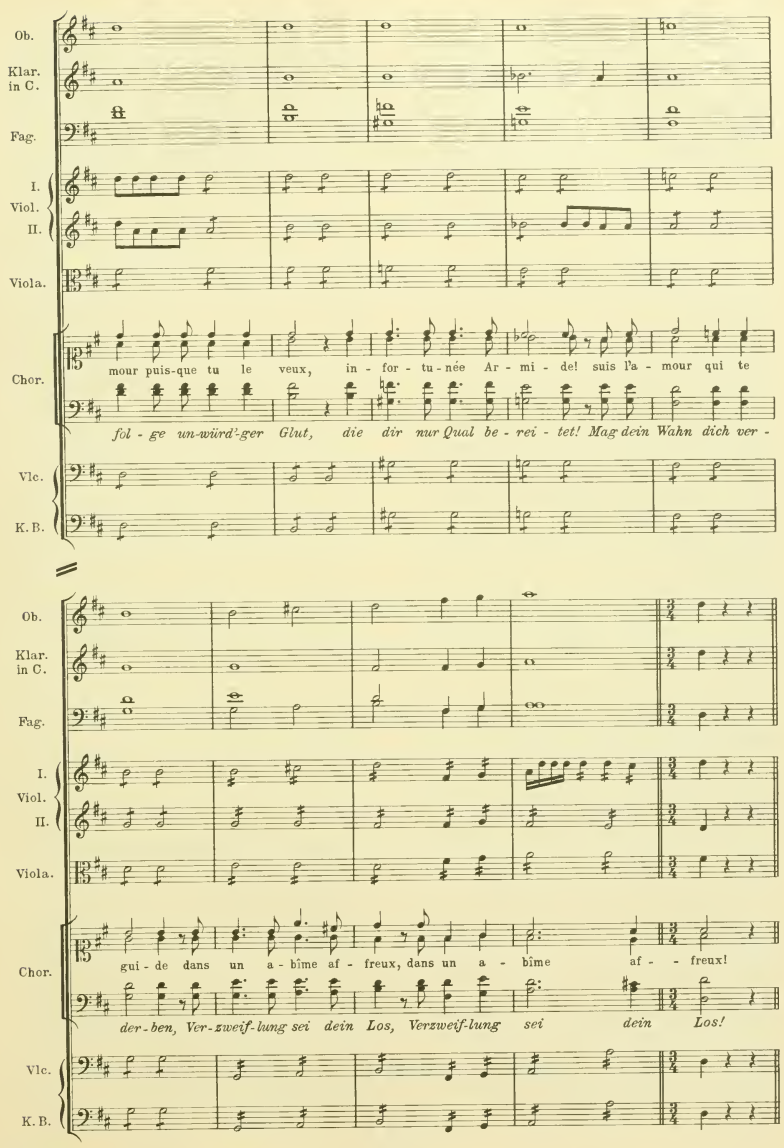



Ob.
Klar. in C.
Fag.
I. Viol. II.
Viola.
Chor.
mi - de! suis l'a-mour qui te gui - de dans un a-bîme af-freux, dans un a - bîme af-
rei - tet! Mag dein Wahn dich ver-der-ben, Ver-zweif-lung sei dein Los, Verzweif-lung sei dein
Vlc.
K. B.
Ob.
Klar. in C.
Fag.
I. Viol. II.
Viola.
La Haine.
Der Haß.
Sur ces bords é-car-tés c'est en vain, que tu ca - - ches le hé-
Nimmer-mehr sei er-hört von dem tü-ckischen Got - - te! er zer-
Chor.
freux!
Los!
Vlc.
K. B.


Viol. I.
II.
Viola.
Der Haß
ros, dont ton coeur s'est trop lais-sé tou-cher; la gloire à qui tu l'ar-ra-
rei-ße dein Herz mit end-lo-ser Qual! Umsonst sei dein Fle-hen zu ihm,
Vlc.
K. B.
ches doit bien-tôt te l'ar-ra-cher: malgré tes soins, au mé-pris de tes lar-mes,
er ver-höh-ne dich im Schmerz, und al-le Pein, die er glü-hend er-schafft,
Ob.
Klar. in C.
Fag.
Chor.
tu le ver-ras é-chap-per à tes char-mes! Suis l'a-mour puisque tu le
schleud're er grim-mig auf dei-ne Brust.
Nun so fol-ge unwürd'ger


Ob.
Klar. in C.
Fag.
I. Viol. II.
Viola.
Chor.
veux, in - for - tu - née Ar - mi - de! suis l'a - mour qui te gui - de dans un a - bime af -
Glut, die dir nur Qual be - rei - tet! Mag dein Wahn dich ver - der - ben, Ver - zweif - lung sei dein
Vlc.
K.B.
La Haine.
Der Haß.
Tu me rap - pel - le -
Dann rufst du mich zu -
freux, dans un a - bîme af - freux!
Los, Verzweif - lung sei dein Los!


I.
Viol.
II.
Viola.
Der Haß.
ras, peut - ê - tre, dès ce jour, et ton at - ten - te se - ra
rück! Wohl mir! es ist zu spät! Du wirst ver - geb - lich zu mir
Vlc.
K.B.
vai - ne. Je vais te quit-ter sans re-tour, je ne te puis pu - nir d'u-ne plus ru - de
fle - hen! Ich las - se dich froh seiner Macht, ich weihe dich dem schrecklichsten Ge-schick zur
pei - ne, que de t'a - ban - don - ner pour ja - mais à l'a - mour.
Beu - te, dich trifft mein schwerster Fluch, denn er selbst rä - chet mich.
Chor.
Suis l'a -
Nun so
sf
ff


Ob.
Klar. in C.
Fag.
I. Viol. II.
Viola.
Chor.
mour puis-que tu le veux, in - for - tu-née Ar - mi - de! suis l'a - mour qui te
fol - ge un-würd'-ger Glut, die dir nur Qual be - rei - tet! Mag dein Wahn dich ver -
Vlc.
K.B.
gui - de dans un a - bîme af - freux, dans un a - bîme af - - freux!
der-ben, Ver-zweif-lung sei dein Los, Verzweif-lung sei dein Los!

Das bisher über die Singstimmen Gesagte betraf nur deren Verwendung in Chormassen.— Die Kunst für Solostimmen zu schreiben erfordert die Berücksichtigung so vieler Punkte, daß es schwer hält, dieselben im einzelnen klarzulegen; sie wechseln mit der Eigentümlichkeit jedes Sängers. Man könnte angeben, wie man für Rubini, für Dubrez, für Haitzinger (drei bekannte Tenöre) zu schreiben hat, aber nicht, wie man eine Tenor-Partie abfassen muß, die für alle drei gleich dankbar oder vollkommen passend wäre.

Für den Solotenor ist unter allen Stimmen am schwersten zu schreiben, und zwar wegen seiner drei Register, welche die Brust-, die gemischten und die Kopftöne umfassen, deren Umfang und Leichtigkeit, wie ich bereits sagte, nicht bei allen Sängern gleich sind. Der eine Virtuos versteht die Kopfstimme gut zu gebrauchen und selbst seiner gemischten Stimme eine große Tragkraft zu geben, während ein anderer mit Leichtigkeit hohe und ausgehaltene Stellen in allen Schattierungen und in jedem Tempo singt, und zugleich die Vokale E und I bevorzugt; ein dritter wiederum bringt die Kopftöne nur mühsam hervor und möchte deshalb stets nur in kräftig vibrierenden Brusttönen singen; ein vierter dagegen glänzt in leidenschaftlichen Stücken, beansprucht aber bei seiner naturgemäß etwas langsam ansprechenden Stimme, daß das Tempo nicht zu rasch sei; er wird die offenen Silben, helle Vokale wie A vorziehen, getragene hohe Töne fürchten und ein durch mehrere Takte gehaltenes G für schwierig und gefährlich ansehen. Der erstere wird, dank der Leichtigkeit seiner gemischten Stimme, unvermittelt einen hohen und starken Ton angeben können; der zweite wird dagegen, um mit ganzer Kraft einen hohen Ton hervorzubringen, einer allmählichen Vorbereitung desselben bedürfen, weil er in diesem Falle die Bruststimme gebraucht, während er die gemischten und die Kopftöne ausschließlich für das halbstarke Stimmkolorit und für die zarten Akzente aufspart. Ein dritter, dessen Tenorstimme zu denen gehört, die man früher in Frankreich mit dem Namen „Haute-contre" belegte, wird die hohen Noten nicht im geringsten fürchten, da es ihm möglich ist, sie mit voller Bruststimme, ohne Vorbereitung und ohne Schwanken anzugeben.

Der erste Sopran ist nicht so schwierig wie der erste Tenor zu behandeln; seine Kopftöne unterscheiden sich fast gar nicht von seiner übrigen Stimme; trotzdem muß man auch hier, wegen der Ungleichheit der verschiedenen Sopranstimmen, die Sängerin, für die man schreibt, genau kennen. Einige Soprane klingen in der Mittellage oder auch im tiefen Register matt und farblos, worauf der Komponist bei der Wahl der Register, in welche er die Hauptmelodie verlegt, Rücksicht nehmen muß.

Die Mezzo-Soprane (zweiten Soprane) sowie die Altstimmen sind im allgemeinen gleichartiger und deswegen auch leichter zu behandeln. Indes sollte man diesen beiden Stimmen nicht zumuten auf hochliegenden Stellen viel Worte zu singen, da die Aussprache der Silben dann sehr schwierig, manchmal sogar unmöglich wird.

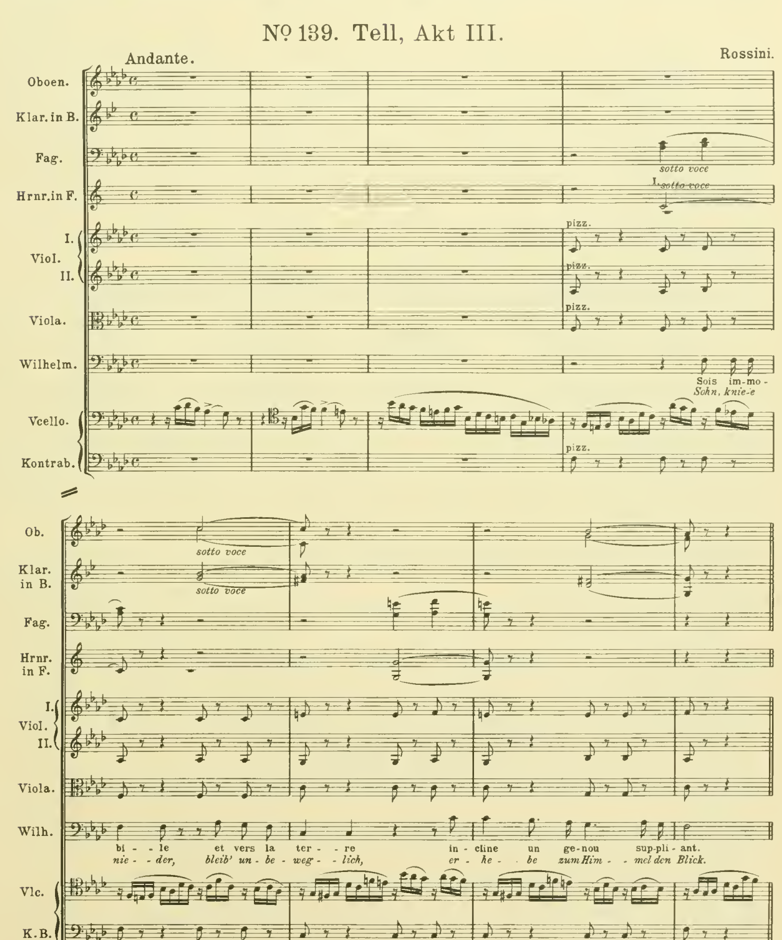
Die bequemste Stimme von allen ist wegen seiner Einfachheit der Baß. Da es Kopftöne für ihn nicht gibt, braucht man um etwa eintretende Unterschiede in der Klangfarbe nicht weiter Sorge zu tragen; zugleich ist auch hierdurch die Wahl der Silben weniger wichtig.

Jeder Sänger, der eine wahre Baßstimme besitzt, muß auch jede vernünftig geschriebene Baßpartie vom tiefen g bis zum es über den Linien singen können. Manche Stimmen reichen viel tiefer, wie z. B. die von Lavasseur, welcher das tiefe es und selbst d angeben kann; andere, wie Alizard, erheben sich, ohne das Geringste an der Reinheit des Klanges einzubüßen, bis zum fis und selbst bis zum g; aber das sind Ausnahmen. Im Gegensatz hierzu gibt es Stimmen, welche, ohne sich über das hohe es zu erheben, unter dem c (zwischen den Linien) keinen Klang mehr haben; dies sind Stimmenfragmente, die man nur schwer verwenden kann, mag auch ihre Kraft und Schönheit noch so groß sein. Namentlich die Baritons sind oft in diesem Falle; es sind dies Stimmen von sehr kleinem Umfang, die sich fast stets nur innerhalb einer Oktave (vom mittleren es bis zum höheren es) bewegen und es dadurch dem Komponisten fast unmöglich machen, eine gewisse Einförmigkeit zu vermeiden.

Die Vortrefflichkeit oder Mittelmäßigkeit einer Gesangsaufführung, von Chören wie von Solostimmen, hängt nicht allein von der Kunst ab, mit welcher die Register der Stimmen gewählt sind, sondern auch von der Sorgfalt, welche man darauf verwendet hat, den Sängern Gelegenheit zum Atemholen zu geben, nicht weniger von den Worten, die sie zu singen haben, vor allem aber von der Art und Weise, wie die Instrumentalbegleitungen vom Komponisten gesetzt sind. Manche solcher Begleitungen erdrücken die Stimmen durch einen Instrumentallärm, welcher vor oder nach der betreffenden Gesangsstelle von guter Wirkung wäre, aber nicht dann, wenn die Sänger diese zu Gehör bringen wollen. Wieder andere gefallen sich, ohne gerade das Orchester ungebührlich zu überladen, darin, ein einzelnes Instrument besonders hervortreten zu lassen, indem sie von ihm Läufer und (ohne ersichtlichen Grund) verwickelte Figuren während einer Arie ausführen lassen, die nur die Aufmerksamkeit des Hörers von der Hauptsache ablenken, den Sänger aber verwirren und unruhig machen, statt ihm Unterstützung und Erleichterung zu gewähren.

Deshalb braucht man die Einfachheit der Begleitung nicht zu übertreiben und nicht etwa alle ausdrucksvollen und musikalisch wahrhaft interessanten Tonfiguren aus dem Orchester zu verbannen; sie sind im Gegenteil um so eher zulässig, wenn sie mit kurzen Pausen untermischt sind, die den Bewegungen des Gesanges etwas rhythmische Breite geben und den Takt nicht in metronomische Genauigkeit einengen. So ist, was auch manche große Künstler dagegen sagen mögen, das seufzende Motiv der Violoncells in der pathetischen Arie des letzten Aktes von Rossinis „Wilhelm Tell" „Sois immobile" („Sohn, knie nieder") von rührender und herrlicher Wirkung; es gibt den Ideengehalt dieses komplizierten Tonstückes klar wieder, ohne dabei die Singstimme im geringsten zu behindern, es erhöht vielmehr den schmerzvoll erhabenen Ausdruck des Gesanges. (Partiturbeispiel 139.)

Nº 139. Tell, Akt III.



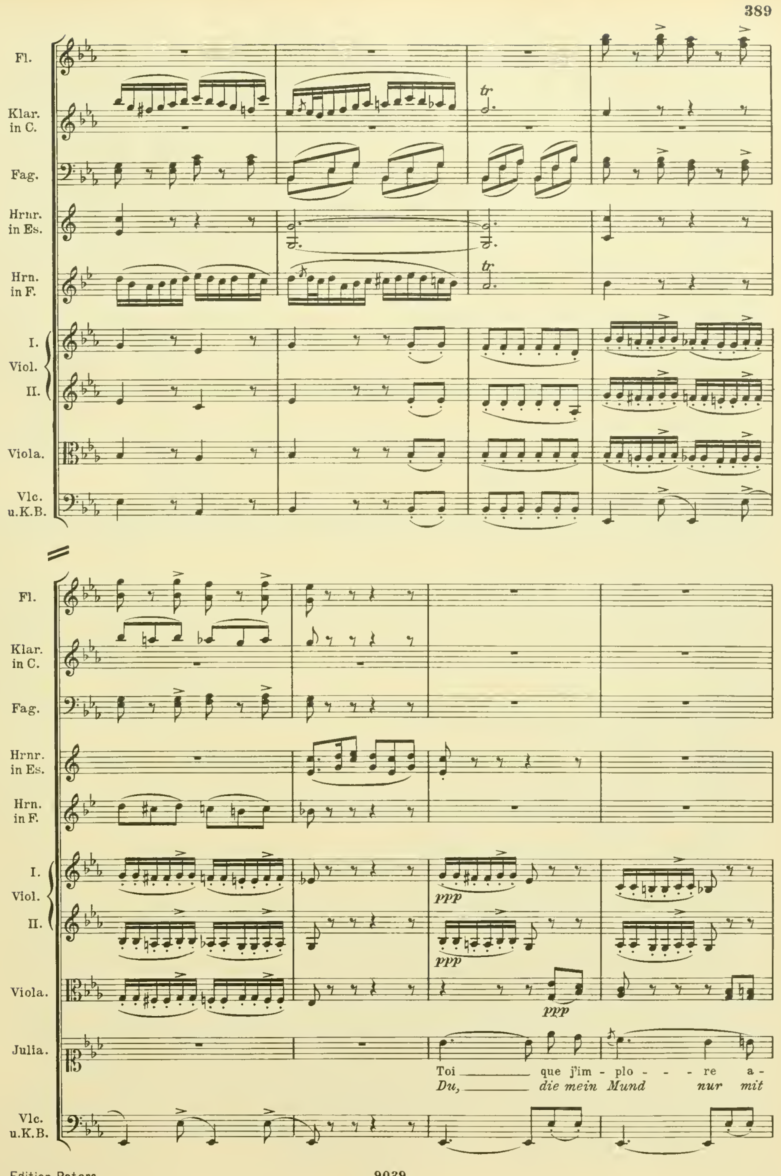
Ein Soloinstrument, das im Orchester eine der Gesangsmelodie entsprechende Kantilene vorzutragen hat und auf diese Art mit dieser gleichsam ein Duett bildet, ist ebenfalls von ausgezeichneter Wirkung. Das Hornsolo, welches im zweiten Akt von Spontinis Vestalin mit Julias Stimme vereint in der von leidenschaftlichem Schmerz durchglühten Arie: „Toi que j'implore" („Du, die mein Mund") zu hören ist, verleiht dem Gesang eine ungleich stärkere Wirkung; der geheimnisvolle, verschleierte und etwas gequälte Klang des F-Hornes ist nie sinnreicher und dramatischer verwendet worden. (Partiturbeispiel 140.)

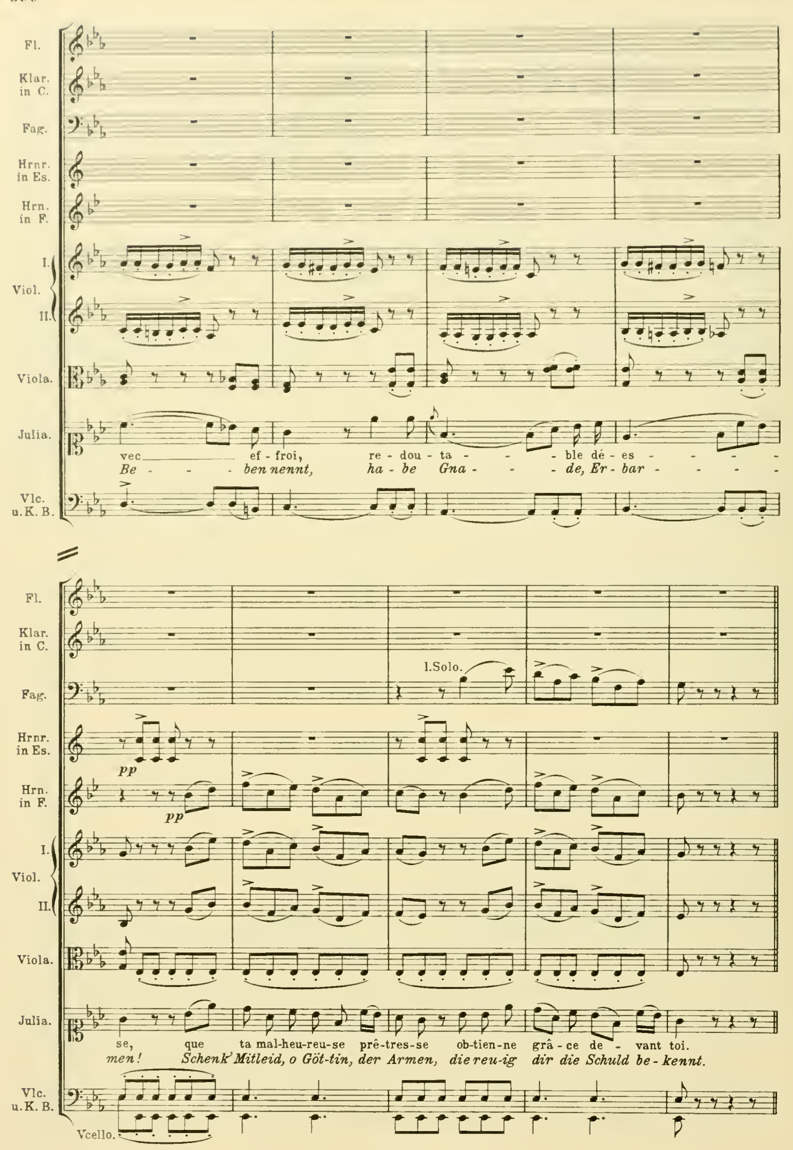
Ebenso verhält es sich mit der von einem Solo des Englischen Hornes begleiteten Kavatine der Reeha im zweiten Akte von Halévys „Jüdin." Die schwache und rührende Stimme des Instrumentes vereinigt sich in dieser Szene aufs Innigste mit dem flehenden Gesange des jungen Mädchens.

Nº 140. Vestalin, Akt II.

Spontini.




Fl.
Klar. in C.
Fag.
Hrnr. in Es.
Hrn. in F.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc. u.K.B.
tr
Julia.
ppp
Toi que j'im - plo - re a -
Du, die mein Mund nur mit

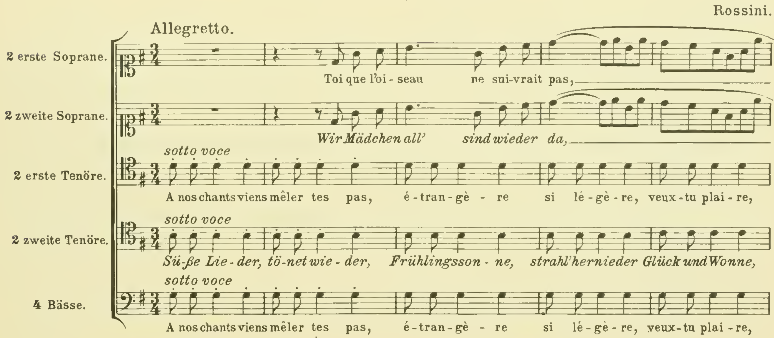

Fl.
Klar. in C.
Fag.
Hrnr. in Es.
Hrn. in F.
Viol. I. II.
Viola.
Julia.
vec ef-froi, re-dou-ta - ble dé-es - - - -
Be - - ben nennt, ha-be Gna - - de, Er-bar - - - -
Vlc. u.K.B.
1.Solo.
pp
se, que ta mal-heu-reu-se prê-tres-se ob-tien-ne grâ-ce de - vant toi.
men! Schenk' Mitleid, o Göt-tin, der Armen, die reu-ig dir die Schuld be-kennt.
Vcello.

Passagen, Arpeggien, Variationen eines Solo-Instrumentes während eines Gesangsstückes sind, ich wiederhole es, für die Sänger und selbst für die Zuhörer so störend, daß es großer Kunst und einer zwingenden Veranlassung bedarf, um sie erträglich zu machen. Wenigstens muß ich gestehen, daß sie mir, mit einziger Ausnahme des Solos der Viola in Aennchens Arie im dritten Akte des „Freischütz", stets unerträglich erschienen sind. Gleichfalls ist es selten gut, trotz des Beispiels, welches Mozart, Gluck und die Mehrzahl der alten Meister sowie einige Tonsetzer der neueren Schule gegeben haben, die Singstimme in der Oktave oder im Einklang durch ein Instrument zu verdoppeln, zumal im Andante. Es ist erstens fast stets überflüssig, da die Singstimme vollständig zur Hervorhebung einer Melodie genügt, ferner auch selten angenehm, da die melodischen Wendungen des Gesanges, seine Feinheiten des Ausdruckes, seine zarten Schattierungen durch die Hinzufügung einer solchen zweiten Melodiestimme mehr oder weniger beschwert und abgeschwächt werden; endlich ist es für den Sänger ermüdend, da dieser, falls er geschickt ist, eine schöne Melodie fraglos besser vortragen wird, wenn ihm allein die Ausführung überlassen bleibt.

Zuweilen bildet man in Chören oder in großen Ensemble-Stücken eine Art Gesangs-Orchester; ein Teil der Stimmen singt dann im Instrumentalstil, unterhalb der Melodie, in Form und Rhythmus verschiedenartig gestaltete Begleitungen. Daraus ergeben sich fast immer die reizvollsten Wirkungen; ein Beispiel hierfür ist der Chor während des Balletts im dritten Akte des „Wilhelm Tell" von Rossini; „Toi que l'oiseau ne suivrait pas" („Wir Mädchen all' sind wieder da"):

Nº 141. Tell, Akt III.

Rossini.



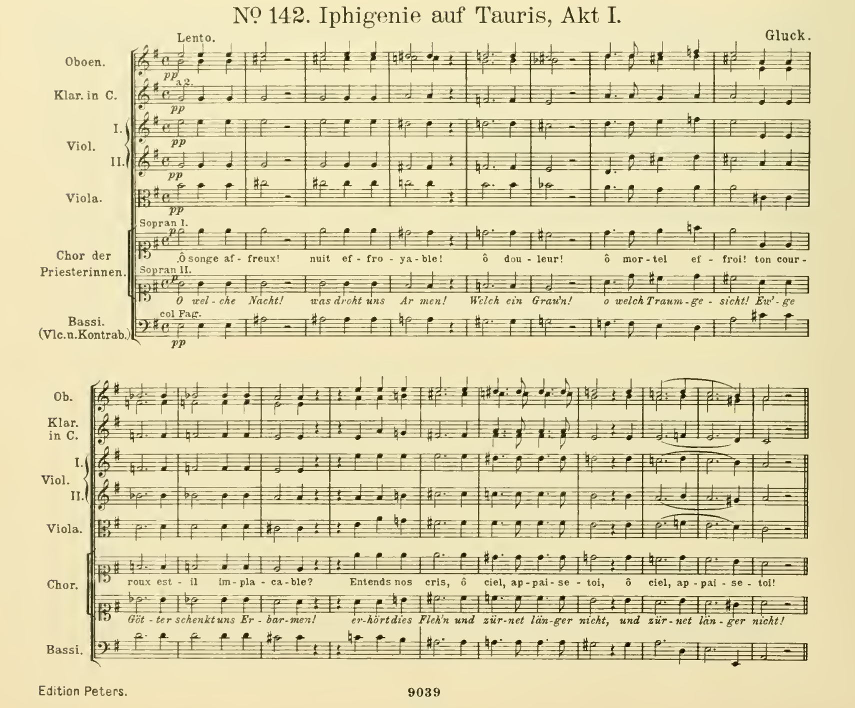


Noch ist es notwendig, die Tonsetzer darauf aufmerksam zu machen, daß in den von Instrumenten begleiteten Chören die Harmonie für die Singstimmen vollständig ausgeschrieben, also derart gestaltet sein muß, wie wenn dieselben ohne Begleitung wären. Die mannigfachen Klangfarben der Instrumente sind dem Klange der Singstimmen zu unähnlich, so daß das Orchester nicht die harmonische Grundlage für den Chor bilden kann, ohne welche gewisse Akkordfolgen fehlerhaft erscheinen würden. So hat Gluck, in dessen Werken man häufig Fortschreitungen in dreistimmigen Terz- und Sextenintervallen findet, auch solche in den zweistimmigen Sopran-Chören der Priesterinnen in der „Iphigenie auf Tauris“ angewendet. Bekanntlich steht in diesen harmonischen Fortschreitungen die zweite Stimme eine Quarte unter der ersten, und die Wirkung dieser Quartenfolgen wird nur durch die Bässe gemildert, welche eine Terz unter der mittleren und eine Sexte unter der oberen Stimme stehen.

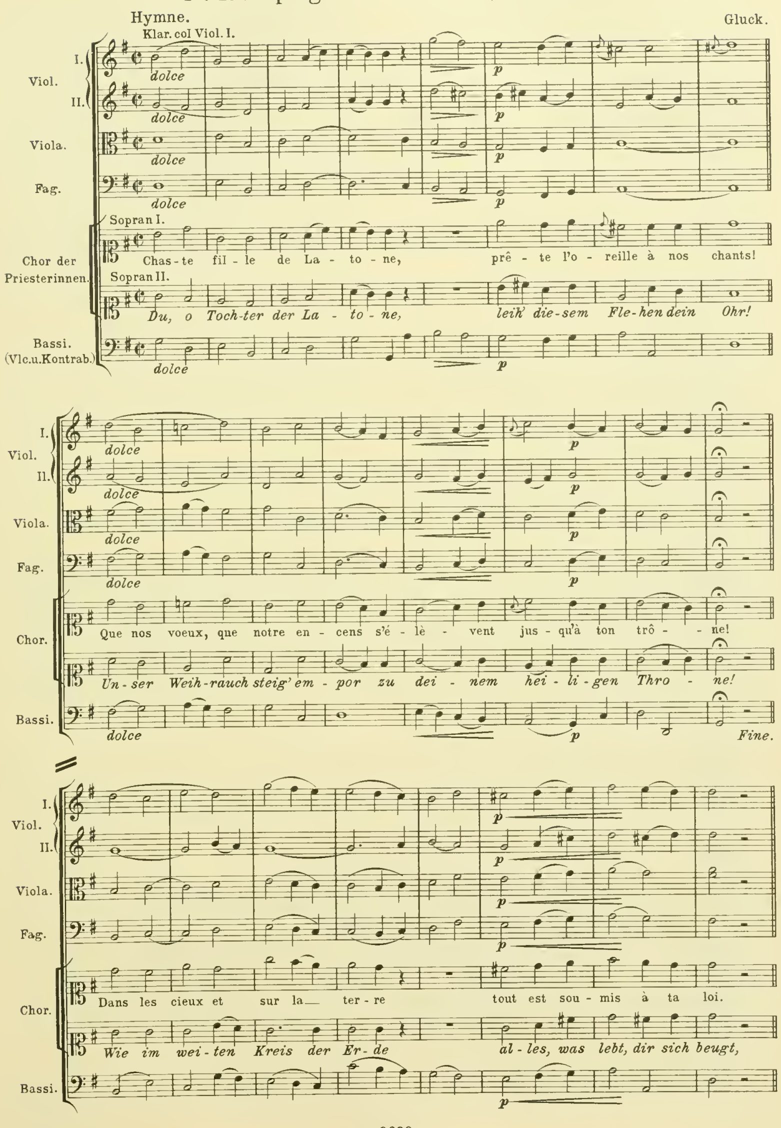
Nun sind in den erwähnten Chören von Gluck die Soprane, welche die Oberstimmen ausführen, in Quartenfolgen geschrieben; die tiefe Stimme, welche die Akkorde vervollständigt und harmonisch ergänzt, ist den Instrumentalbässen zuerteilt, und wenn diese schon im Klange durchaus von den Sopranen abweichen, so wird der Unterschied noch durch ihre außerordentliche Tiefe und die räumliche Entfernung verschärft. Hieraus folgt, daß die auf der Bühne isoliert gesungenen Quartenfolgen, wegen der scheinbar fehlenden, ergänzenden Sexte, fast wie Dissonanzen wirken, oder mindestens sehr hart klingen.

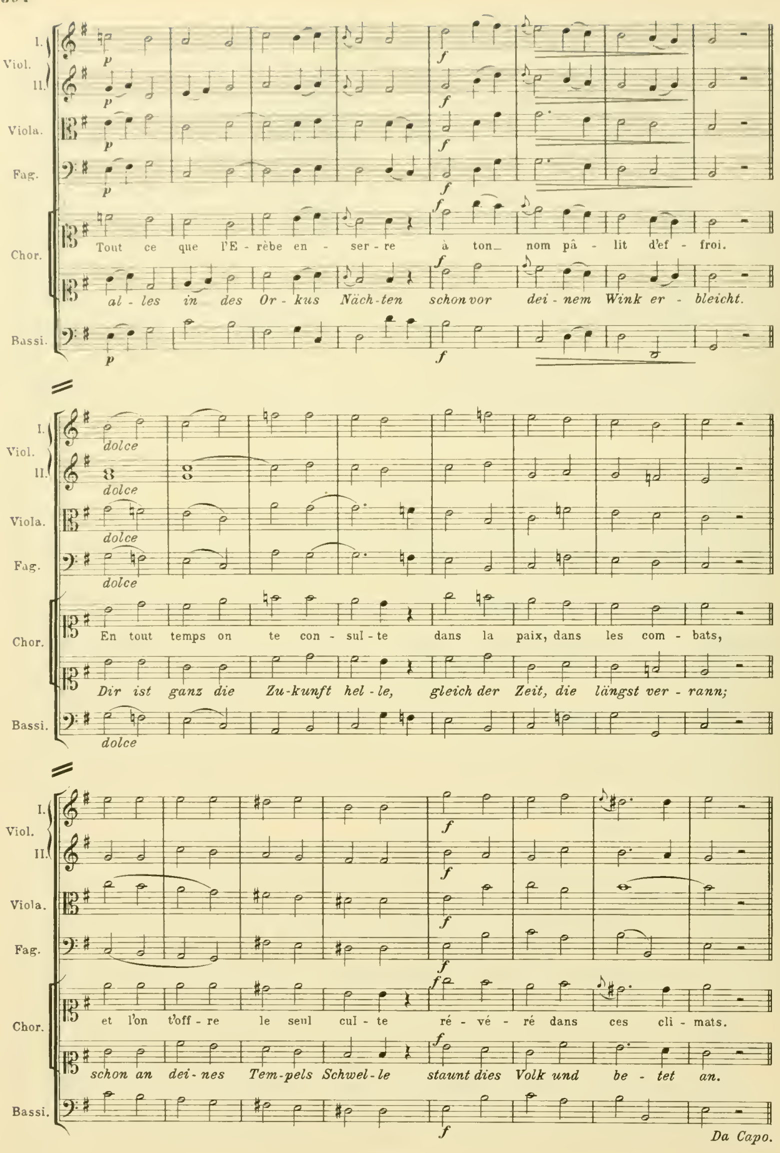
Wenn auch die Härte dieser Tonfolgen in dem Chor des ersten Aktes derselben Oper: „O songe affreux“ („O welche Nacht“) zur dramatischen Wirkung beiträgt, so ist dies doch im vierten Akte nicht der Fall, wo die Priesterinnen der Diana die Hymne von so antikem und doch so schönem Kolorit: „Chaste fille de Latone“ („Du, o Tochter der Latona“) singen. Hier wäre die harmonische Reinheit unbedingt notwendig gewesen. Diese hier in den Singstimmen so offen hervortretenden Quartenfolgen sind ein Fehler Glucks, ein Fehler, der zu vermeiden war, wenn eine dritte, unter der zweiten stehende Singstimme, in der höheren Oktave der Instrumentalbässe, hinzugesetzt wurde. (Partiturbeispiele **142** und **143**.)

Nº 142. Iphigenie auf Tauris, Akt I.



No 143. Iphigenie auf Tauris, Akt IV.




Viol. I. II.
Viola.
Fag.
Chor.
Bassi.
Tout ce que l'E-rèbe en-ser-re à ton_ nom pâ-lit d'ef-froi.
al-les in des Or-kus Näch-ten schon vor dei-nem Wink er-bleicht.
dolce
En tout temps on te con-sul-te dans la paix, dans les com-bats,
Dir ist ganz die Zu-kunft hel-le, gleich der Zeit, die längst ver-rann;
et l'on t'off-re le seul cul-te ré-vé-ré dans ces cli-mats.
schon an dei-nes Tem-pels Schwel-le staunt dies Volk und be-tet an.
Da Capo.

Der Unisono-Männergesang, welcher von der neueren italienischen Schule in die dramatische Musik eingeführt wurde und bisweilen von recht guter Wirkung sein kann, ist fraglos stark mißbraucht worden. Wenn verschiedene Meister trotzdem noch daran festhalten, so tun sie es aus Trägheit oder zur Bequemlichkeit gewisser Sängerchöre, die unfähig sind, mehrstimmige Tonstücke gut auszuführen.

Dagegen sind Doppelchöre (mit denen heutzutage sicher kein Mißbrauch getrieben wird!) von bemerkenswerter Reichhaltigkeit und Pracht.

Hier sind als Muster von Plastik und ausdrucksvollster Charakteristik die Männerchöre im Lohengrin zu eifrigem Studium zu empfehlen! — Bei dieser Gelegenheit sei mit Bedauern erwähnt, daß die Kunst des vielstimmigen a capella-Gesangs*) (d.h. Chorwerke ohne jegliche Instrumentalbegleitung) bis auf wenige rühmliche Ausnahmen fast gar nicht mehr gepflegt, während sie in einzelnen Städten des Auslandes (in Holland, Rußland und als rühmlichstes Beispiel im Orfeo Càtalà zu Barcelona) mit bewundernswertem Eifer noch hochgehalten wird.

Sie sind für unsere allezeit fertigen Musiker, Komponisten wie Ausübende, zu mühsam zu schreiben und zu studieren. Allerdings setzten die alten Tonmeister, welche am häufigsten Gebrauch von ihnen machten, gewöhnlich nur zwei dialogisierte, vierstimmige Chöre, während Chöre zu acht real durchgeführten Stimmen selbst bei ihnen selten zu finden sind. Es gibt auch Kompositionen für drei Chöre, und wenn der ihnen zu Grunde liegende Gedanke einer so reichen Ausstattung würdig ist, bringen derartige, in zwölf oder wenigstens in neun Realstimmen geteilte Chormassen Eindrücke unvergeßlichster Art hervor, welche die vielstimmige Musik großen Stils zur mächtigsten aller Künste erheben.

Schlaginstrumente.

Sie sind von zweierlei Art. Die eine umfaßt die Instrumente von fester und musikalisch genau bestimmbarer Tonhöhe, die andere diejenigen, deren Klang musikalisch geringwertig ist und nur unter die unbestimmten, zu besonderen Wirkungen oder zur Kolorierung des Rhythmus verwendbaren Geräusche gerechnet werden kann.

Die Pauken, die Glocken, das Glockenspiel, die Klavierharmonika, die kleinen antiken Zimbeln haben feststehende Töne.

Die große Trommel, die Wirbeltrommel, die kleine Trommel, das Tamburin (Tambour Basque), die Becken, das Tamtam, der Triangel und der Halbmond dagegen bringen nur Geräusche verschiedenen Charakters hervor.

Hierher gehören auch die Rute, die Kastagnetten und die sogenannte Ratsche (Knarre). Erstere findet u. a. in G. Mahlers dritter Symphonie, letztere in meinem Till Eulenspiegel Verwendung (als humoristische Nachahmung des wilden Geschreis aus ihrer Ruhe aufgescheuchter Marktweiber.)

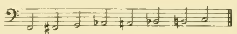
Die Pauken.

Von allen Schlaginstrumenten halte ich die Pauken für die wertvollsten; wenigstens ist ihre Verwendung am allgemeinsten verbreitet, und die neueren Tonsetzer haben mit ihnen die meisten malerischen und dramatischen Wirkungen erzielt. Die älteren Meister bedienten sich ihrer fast nur, um in Tonstücken von glänzendem oder kriegerischem Charakter die Tonika und Dominante in mehr oder weniger herkömmlichem Rhythmus anzugeben, und ließen sie daher fast immer mit den Trompeten zusammengehen.

Auch heute wird noch mit zu häufiger Verwendung der Pauke ein oft greulicher Mißbrauch getrieben.

*) Die Tätigkeit der deutschen Männergesangvereine kommt kaum in Betracht, da deren künstlerische Ausbeute mit den wenigen Ausnahmen einiger ganz großer Vereine, besonders der Lehrergesangvereine, doch minimal ist.

In den meisten Orchestern gibt es noch heutigentages nicht mehr als zwei Pauken, von denen die größere für den tieferen Ton bestimmt ist. Gewöhnlich gibt man ihnen die erste und fünfte Tonstufe der Tonart, in welcher das Stück geschrieben ist. Einige Meister hatten noch bis vor kurzer Zeit die Gewohnheit, unveränderlich für die Pauken zu schreiben, indem sie sich darauf beschränkten, am Anfang die wirklichen Töne zu bezeichnen, welche diese Noten vorstellen sollten; so schrieben sie: Timpani in D, und von da an bedeuteten das G und C: , oder Timpani in G, von wo an die beiden Noten G und C für: zu gelten hatten. Diese beiden Beispiele werden genügen, um das Fehlerhafte dieses Verfahrens zu zeigen. Der Umfang beider Pauken beträgt nämlich eine Oktave vom bis ; das heißt: man kann mittelst der Schrauben, welche auf den Umkreis, den sogenannten Kesselrand, jeder Pauke einwirken und die Spannung des Felles erhöhen oder vermindern, der tiefen Pauke nacheinander alle Töne vom tiefen F bis c:



und der hohen Pauke die Töne vom B bis f:

geben.

Angenommen nun, die Pauken seien nur dazu da, Tonika und Dominante anzugeben, so ist es klar, daß die Dominante nicht in allen Tonarten die gleiche Stellung gegenüber der Tonika einnehmen kann, und daß die Pauken daher bald in Quinten, bald in Quarten gestimmt werden müßten. In der Tonart C werden sie in Quarten stehen, da die Dominante sich notwendigerweise unterhalb befindet , weil es kein hohes g gibt, (obschon man es haben könnte); ebenso wird es sich mit den Tonarten Des, D, Es und E verhalten; aber in B steht es dem Komponisten frei, seine Pauken in der Quarte oder in der Quinte zu stimmen, die Tonika also oberhalb oder unterhalb zu setzen, weil er zwei F zu seiner Verfügung hat. Die Stimmung in der Quarte würde einen dumpfen Klang ergeben, da das Fell beider Pauken dabei sehr wenig gespannt wäre; namentlich das F würde schlaff und von schlechtem Klange sein; die Stimmung in der Quinte wird aber aus dem entgegengesetzten Grunde einen hellen Klang der Pauken bewirken. Dasselbe ist der Fall mit den Pauken in F, welche auf zweierlei Weise gestimmt werden können; in der Quinte oder in der Quarte . In den Tonarten G, As und A dagegen muß die Stimmung notwendig in Quinten sein, weil kein tiefes D, Es und E vorhanden ist. In diesem Falle wäre es überhaupt nicht nötig, die Stimmung in der Quinte besonders zu bezeichnen, weil der Paukenschläger auf sie allein angewiesen ist. Ist es aber nicht sinnlos, Quartenbewegungen zu schreiben, wenn der Spieler Quintenbewegungen hören lassen soll, und dem Auge als tiefste Note diejenige zu bezeichnen, welche dem Ohre als die höchste erscheint, und umgekehrt?

Pauke in As. Wirkung.

Der Hauptgrund dieses seltsamen Gebrauches, die Pauken als transponierende Instrumente zu behandeln, lag offenbar daran, daß alle Komponisten der Meinung waren, die Pauken hätten nur Tonika und Dominante anzugeben; als man aber bemerkte, daß es auch gut sei, ihnen zuweilen andere Töne anzuvertrauen, mußte man notwendigerweise darauf kommen, die wirklichen Töne vorzuschreiben. Tatsächlich stimmt man jetzt die Pauken auf alle mögliche Weise: in kleiner oder großer Terz, in der Sekunde, in reiner oder übermäßiger

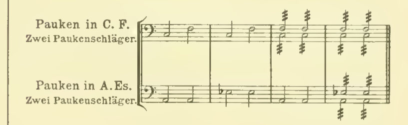
Quarte, in der Quinte, Sexte, Septime und Oktave. Beethoven hat in seiner achten

(Hans von Bülow zog in dieser Symphonie die Pedalpauken zur Unterstützung des zu wenig hervortretenden Basses: [Notenbeispiel] heran.)

und neunten Symphonie mit der Oktavenstimmung F, f [Notenbeispiel] der Pauken vortreffliche Wirkungen erzielt. Viele Jahre lang haben die Komponisten über den Übelstand geklagt, daß sie, in Ermangelung eines dritten Paukentones, dieses Instrument in Akkorden, wo keiner seiner beiden Töne vorkommt, nicht gebrauchen könnten; nie hatte man sich die Frage vorgelegt, ob ein und derselbe Paukenschläger nicht auch auf drei Pauken zugleich spielen könnte? Eines schönen Tages endlich, nachdem der Paukist an der großen Oper zu Paris gezeigt hatte, daß die Sache gar nicht so schwer sei, wagte man diese kühne Neuerung einzuführen, und seitdem stehen den Komponisten, welche für die Oper schreiben, drei Paukentöne zur Verfügung. Siebenzig Jahre brauchte man, um dahin zu gelangen!... Offenbar wäre es noch besser, zwei Paar Pauken und zwei Paukenschläger zu haben, wie man es in der Tat bei der Instrumentation mehrerer neueren Symphonien vorgeschrieben hat. Aber in den Theatern geht es mit den Fortschritten nicht so schnell und es wird wohl noch einiger fünfundzwanzig Jahre bedürfen, bis man auch hier so weit ist.

Die Gleichgültigkeit, mit der der junge Verdi z. B. im ersten Finale seines „Maskenball" zu starken Tuttiakkorden die Pauke sogar nicht in die Harmonie passende Töne schlagen läßt, entspricht der praktischen Erkenntnis, daß der Paukenton zu unbestimmt erscheint, um gegen eine geschlossene Akkordmasse selbstständig störend zu wirken, ist aber nicht ganz nach meinem Geschmack.

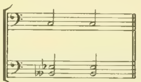
Man kann so viele Paukenschläger verwenden, als es Pauken im Orchester gibt, so daß man nach Belieben, je nach ihrer Anzahl, Wirbel, Rhythmen und einfache Akkorde zu zwei, drei oder vier Tönen vorschreiben kann. Mit zwei Paaren könnte man z. B., wenn das eine Paar in A, es [Notenbeispiel] und das andere in c, f [Notenbeispiel] gestimmt wäre, mit Hülfe von vier Paukenschlägern die folgenden zwei-, drei- und vierstimmigen Akkorde hören lassen:



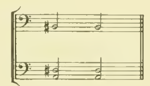
abgesehen von den enharmonischen Verwechselungen, wodurch man z. B. aus diesen Tönen:



in Des-moll den Akkord:



in Cis-moll diesen:

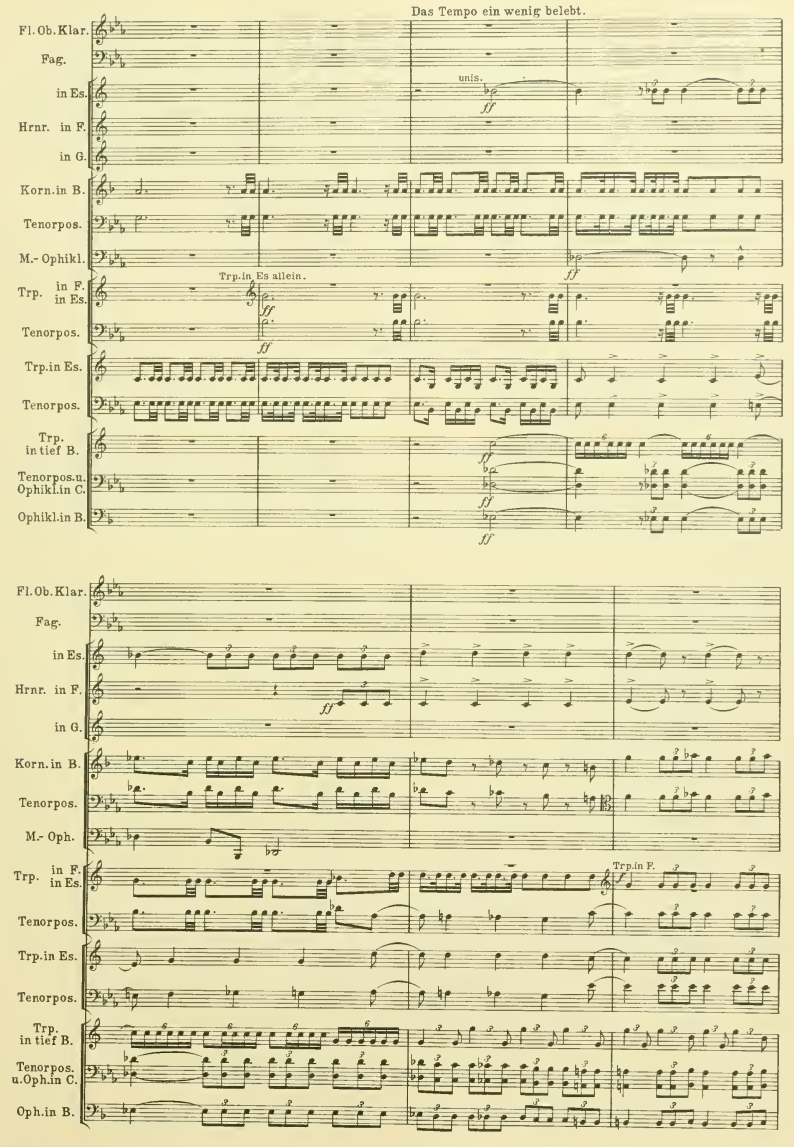


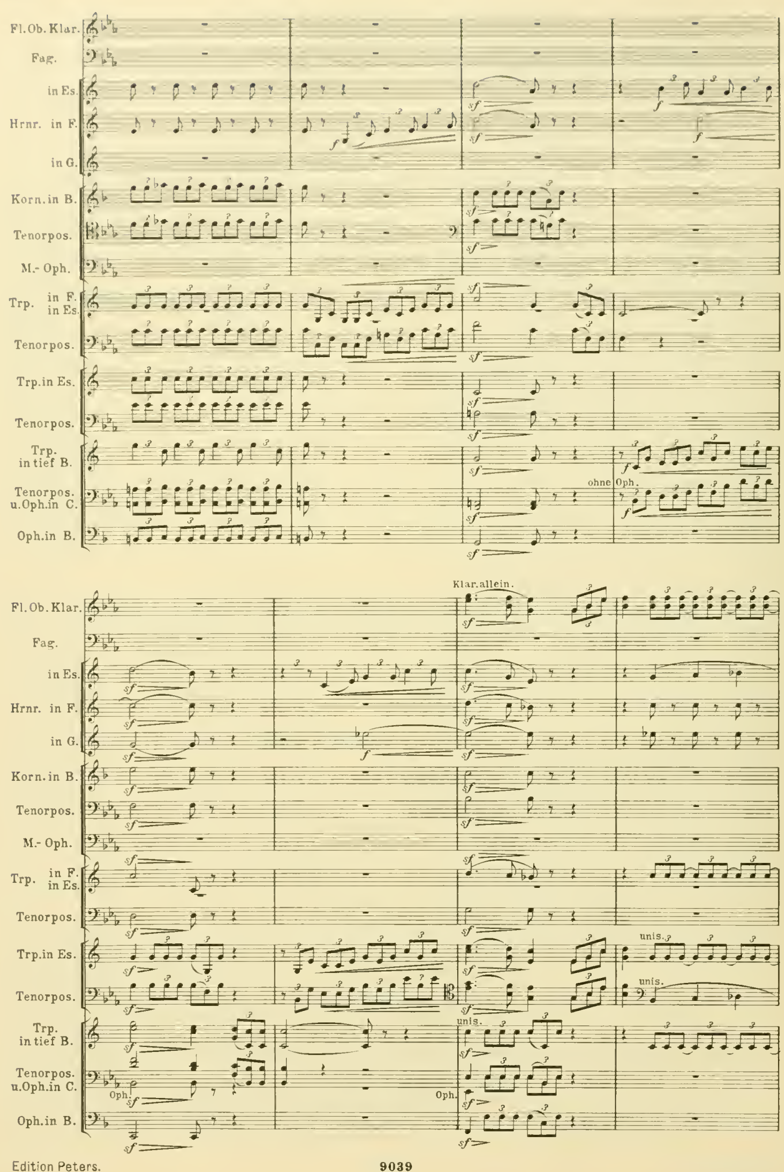
erhalten würde und außerdem den Vorteil hätte, in fast allen Akkorden, die sich nicht gar zu weit von der Haupttonart entfernen, wenigstens einen Ton zu besitzen. So habe ich, um eine gewisse Anzahl von drei-, vier- oder fünfstimmigen, mehr oder weniger verdoppelten Akkorden, und außerdem die auffallende Wirkung sehr dicht aneinander gefügter Wirbel zu erhalten, in meinem großen Requiem acht Paar verschiedenartig gestimmte Pauken und zehn Paukenschläger verwendet. (Partiturbeispiel 144.)

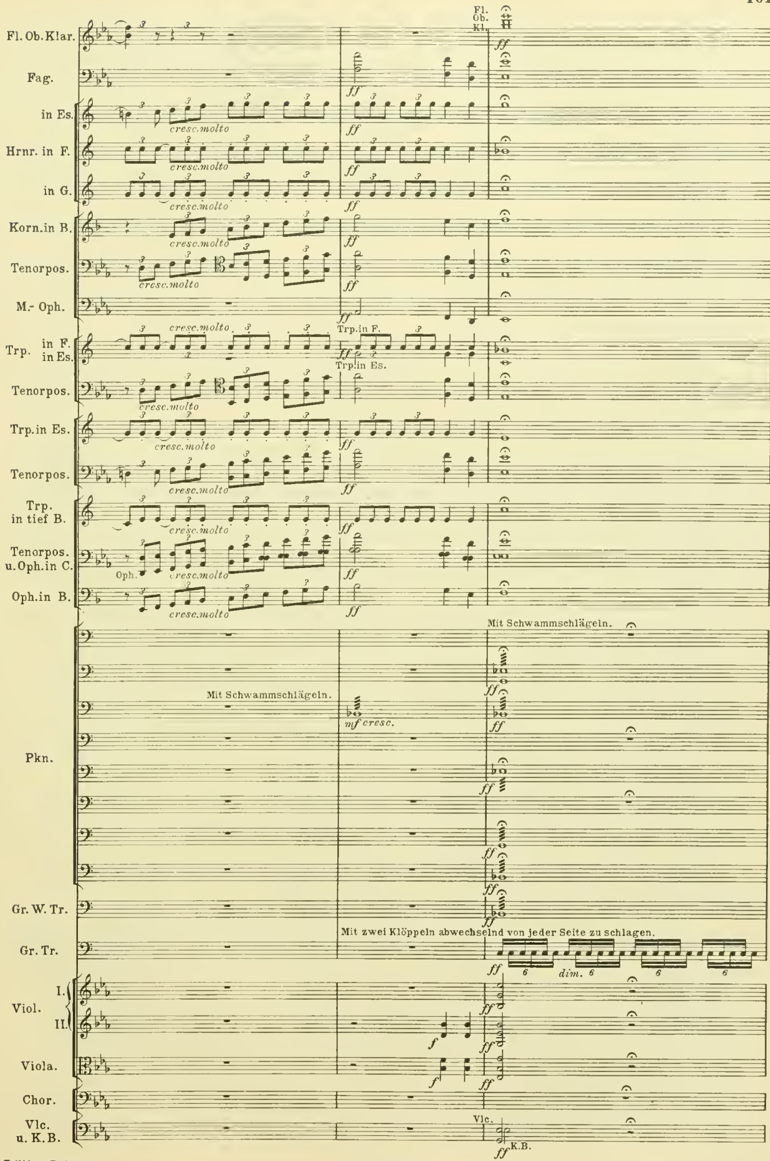
Nº 144. Requiem, Tuba mirum.

Berlioz.



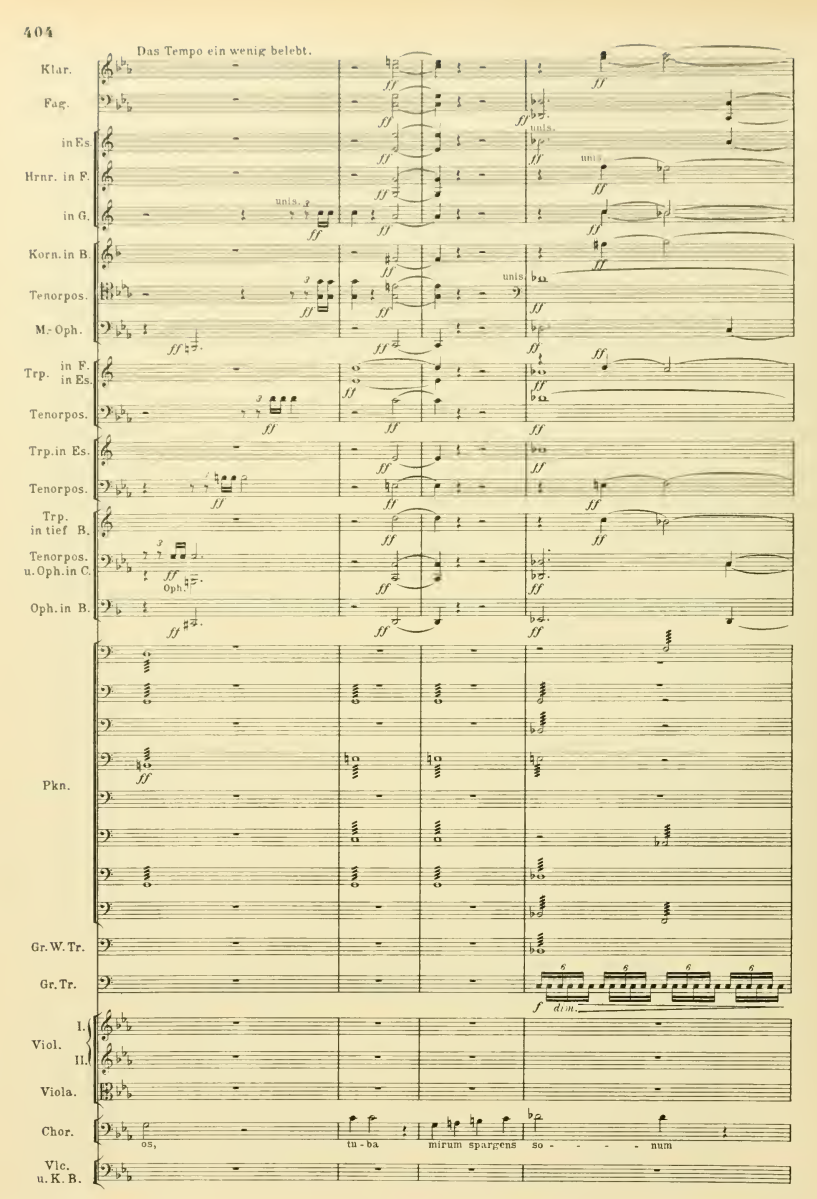

Das Tempo ein wenig belebt.
Fl. Ob. Klar.
Fag.
in Es.
Hrnr. in F.
in G.
Korn. in B.
Tenorpos.
M.- Ophikl.
Trp. in F. in Es.
Trp. in Es allein.
Tenorpos.
Trp. in Es.
Tenorpos.
Trp. in tief B.
Tenorpos. u. Ophikl. in C.
Ophikl. in B.
unis.
Fl. Ob. Klar.
Fag.
in Es.
Hrnr. in F.
in G.
Korn. in B.
Tenorpos.
M.- Oph.
Trp. in F. in Es.
Trp. in F.
Tenorpos.
Trp. in Es.
Tenorpos.
Trp. in tief B.
Tenorpos. u. Oph. in C.
Oph. in B.

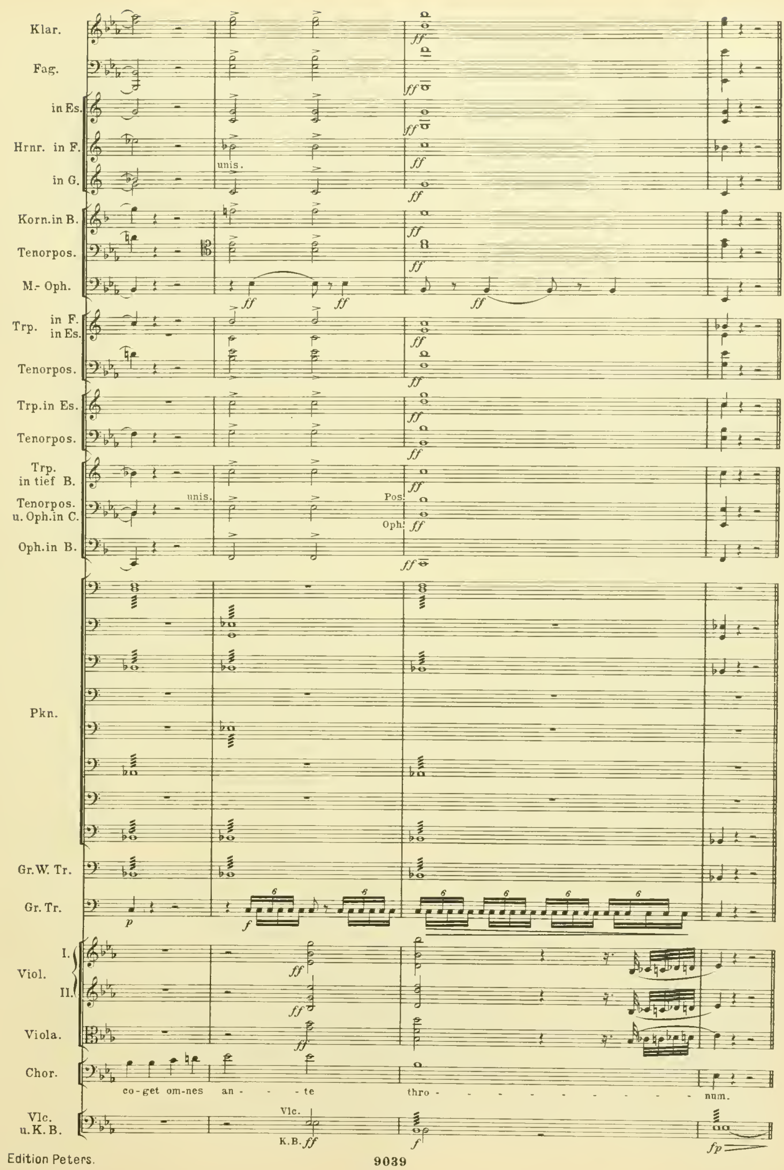

Fl. Ob. Klar.
Fag.
in Es.
Hrnr. in F.
in G.
Korn. in B.
Tenorpos.
M.- Oph.
Trp. in F. in Es.
Tenorpos.
Trp. in Es.
Tenorpos.
Trp. in tief B.
Tenorpos. u. Oph. in C.
Oph. in B.
ohne Oph.
Klar. allein.
unis.
Oph.


Fl. Ob. Klar.
Fag.
in Es.
Hrnr. in F.
in G.
Korn. in B.
Tenorpos.
M.- Oph.
Trp. in F. in Es.
Tenorpos.
Trp. in Es.
Tenorpos.
Trp. in tief B.
Tenorpos. u. Oph. in C.
Oph. in B.
Pkn.
Gr. W. Tr.
Gr. Tr.
Viol. I. II.
Viola.
Chor.
Vlc. u. K.B.
cresc. molto
Trp. in F.
Trp. in Es.
Oph.
Mit Schwammschlägeln.
mf cresc.
Mit zwei Klöppeln abwechselnd von jeder Seite zu schlagen.
dim.
Vlc.
K.B.

Fl. Ob. Klar.
Klar. allein.
ff
Fag.
unis.
ff
in Es.
Hrnr. in F
in G.
f
ff
Korn. in B.
Tenorpos.
M.-Oph.
Trp. in F. in Es.
Tenorpos.
Trp. in Es.
unis.
Tenorpos.
Trp. in tief B.
Tenorpos. u. Oph. in C.
Pos.
Oph.
Oph. in B.
Pkn.
Gr. W. Tr.
Gr. Tr.
p
f
Viol. I. II.
Viola.
Chor.
Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a ju-di-ca- - re
Vlc. u. K.B.

Klar.
Fag.
in Es.
Hrnr. in F.
in G.
Korn. in B.
Tenorpos.
M.-Oph.
Trp. in F. in Es.
unis.
Tenorpos.
Trp. in Es.
Tenorpos.
Trp. in tief B.
Tenorpos. u. Oph. in C.
Oph. in B.
Pkn.
Gr. W. Tr.
Gr. Tr.
Viol. I. II.
Viola.
Chor.
vi - vos, vi - vos et mor - - - - tu -
Vlc. u. K. B.


Das Tempo ein wenig belebt.
Klar.
Fag.
in Es.
Hrnr. in F.
in G.
Korn. in B.
Tenorpos.
M.-Oph.
Trp. in F. in Es.
Tenorpos.
Trp. in Es.
Tenorpos.
Trp. in tief B.
Tenorpos. u. Oph. in C.
Oph. in B.
Pkn.
Gr. W. Tr.
Gr. Tr.
Viol. I. II.
Viola.
Chor.
os, tu-ba mirum spargens so - - - - num
Vlc. u. K. B.


Klar.
Fag.
in Es.
Hrnr. in F.
in G.
unis.
Korn. in B.
Tenorpos.
M.- Oph.
Trp. in F. in Es.
Tenorpos.
Trp. in Es.
Tenorpos.
Trp. in tief B.
Tenorpos. u. Oph. in C.
unis.
Pos.
Oph.
Oph. in B.
Pkn.
Gr. W. Tr.
Gr. Tr.
Viol. I. II.
Viola.
Chor.
co-get om-nes an - te thro - - - num.
Vlc. u. K. B.
Vlc.
K. B.

Wie schon vorher gesagt, haben die Pauken nur eine Oktave im Umfang; die Schwierigkeit, ein genügend großes Fell zu bekommen, um einen Kessel von weiterem Umfang als den der großen, tiefen Pauke zu bedecken, ist wahrscheinlich der Grund, daß man keinen tieferen Ton als das F erhalten kann. Nicht so verhält es sich aber mit den hohen Pauken; durch Verminderung des Umfanges des Metallkessels wäre es sicher leicht, das hohe g, a und b zu gewinnen. Diese kleinen Pauken könnten in manchen Fällen von ausgezeichneter Wirkung sein.

Früher kam es fast niemals vor, daß der Paukenschläger innerhalb eines und desselben Tonstückes die Stimmung seines Instrumentes verändern mußte, während jetzt die Tonsetzer kein Bedenken tragen, die Stimmung binnen kürzester Zeit und sehr oft wechseln zu lassen. Man würde in den meisten Fällen nicht nötig haben, zu diesem für den Spieler mühsamen und schwierigen Mittel zu greifen, wenn in allen Orchestern zwei Paar Pauken und zwei Schläger vorhanden wären; jedenfalls muß man dem Schläger, sobald die Stimmung geändert werden soll, eine Anzahl von Pausen geben, welche der Wichtigkeit der Veränderung, die man von ihm verlangt, entsprechen, damit er Zeit gewinnt, die Umstimmung gut auszuführen. Auch ist in diesem Falle die neue Stimmung so einzurichten, daß sie von der früheren nicht zu weit abliegt. Ständen z. B. die Pauken in A, E und wollte man nun in die Tonart B übergehen, so wäre es offenbar eine Ungeschicklichkeit, die neue Stimmung in F, B (der Quarte) vorzuzeichnen, welche dazu zwingt, die tiefe Pauke um eine Terz und die hohe um eine übermäßige Quart herabzustimmen, während die Stimmung in B, f (der Quinte) dagegen nur die Erhöhung der beiden Pauken um einen halben Ton nötig macht. Man begreift überdies, wie schwer es für den Schläger ist, eine neue Stimmung gut vorzubereiten, wenn er die Schrauben am Kesselrande etwa während eines mit Modulationen überladenen Tonstückes stellen muß, welches ihn vielleicht die Tonart H-dur in dem Augenblicke hören läßt, wo er die Stimmung für die Tonarten C oder F sucht. Daraus geht hervor, daß der Paukenschläger, abgesehen von der Geschicklichkeit in der Handhabung seiner Schlägel, auch ein vortrefflicher, mit äußerst feinem Ohr begabter Musiker sein muß: daher sind auch die guten Paukenschläger so selten.

Es gibt dreierlei Arten von Schlägeln, deren Anwendung den Klang des Paukentones dermaßen verändert, daß die Komponisten mehr als nachlässig sind, wenn sie in ihren Partituren nicht vorschreiben, welcher Schlägel benutzt werden soll.

Die Schlägel mit Holzköpfen geben einen rauhen, trockenen, harten Ton, der sich nur zu einzelnen heftigen Schlägen oder zur Begleitung eines gewaltigen Orchesterlärmes eignet. Die Schlägel mit von Leder überzogenen Holzköpfen sind weniger hart; sie bringen im Verhältnis zu den vorigen eine geringere, aber immer noch sehr trockene Schallwirkung hervor. Leider sind in sehr vielen Orchestern nur diese Art von Schlägeln in Gebrauch, was sehr zu bedauern ist. Die besten sind die Schlägel mit Schwammköpfen; ihre Wirkung ist weniger lärmend und musikalischer, weshalb sie auch mehr als die anderen benutzt werden sollten. Sie geben der Pauke einen sammetweichen, düsteren Klang, durch welchen die Töne äußerst rein erscheinen und die Stimmung demzufolge sehr klar erkennbar ist, und sind besonders geeignet, die verschiedensten, sanften wie starken Schattierungen wiederzugeben, in welchen Fällen die anderen Schlägel geradezu häßliche oder doch mindestens ungenügende Wirkungen ergeben würden.

In allen den Fällen, in welchen man geheimnißvolle, dumpf dröhnende Töne, selbst in einem Forte, erklingen lassen will, muß man Schlägel mit Schwammköpfen vorschreiben.

Noch ist zu bemerken, daß durch die Elastizität des Schwammes das Zurückprallen des Schlägels beschleunigt wird und der Schläger daher das Paukenfell nur ganz leise zu berühren braucht, um im Pianissimo sehr feine, zarte und dichtgedrängte Wirbel zu erzielen. Beethoven hat in seiner B-dur und C-moll-Symphonie das Pianissimo der Pauken vortrefflich verwendet; diese bewundernswerten Stellen verlieren viel, wenn sie mit Schlägeln ohne Schwammköpfen ausgeführt werden, obschon der Komponist in seinen Partituren keine nähere Angabe darüber gemacht hat. (Partiturbeispiele 145 u. 146.)

Nº 145. B-dur-Symphonie, Satz II.

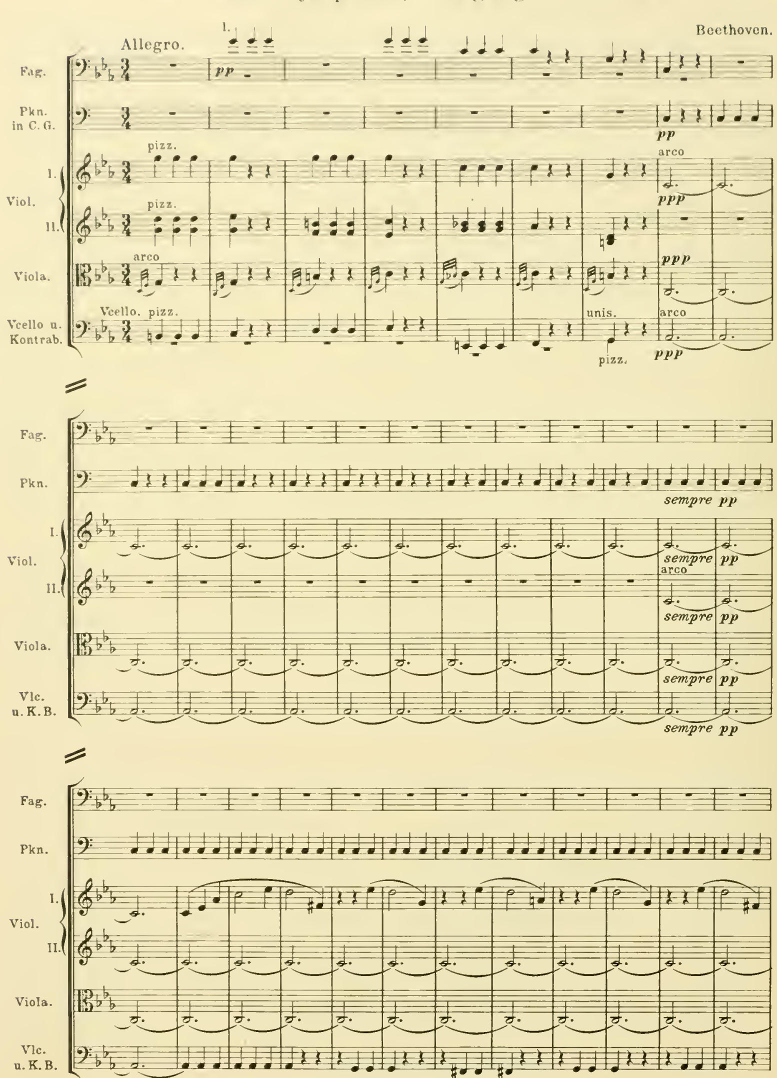
Beethoven.

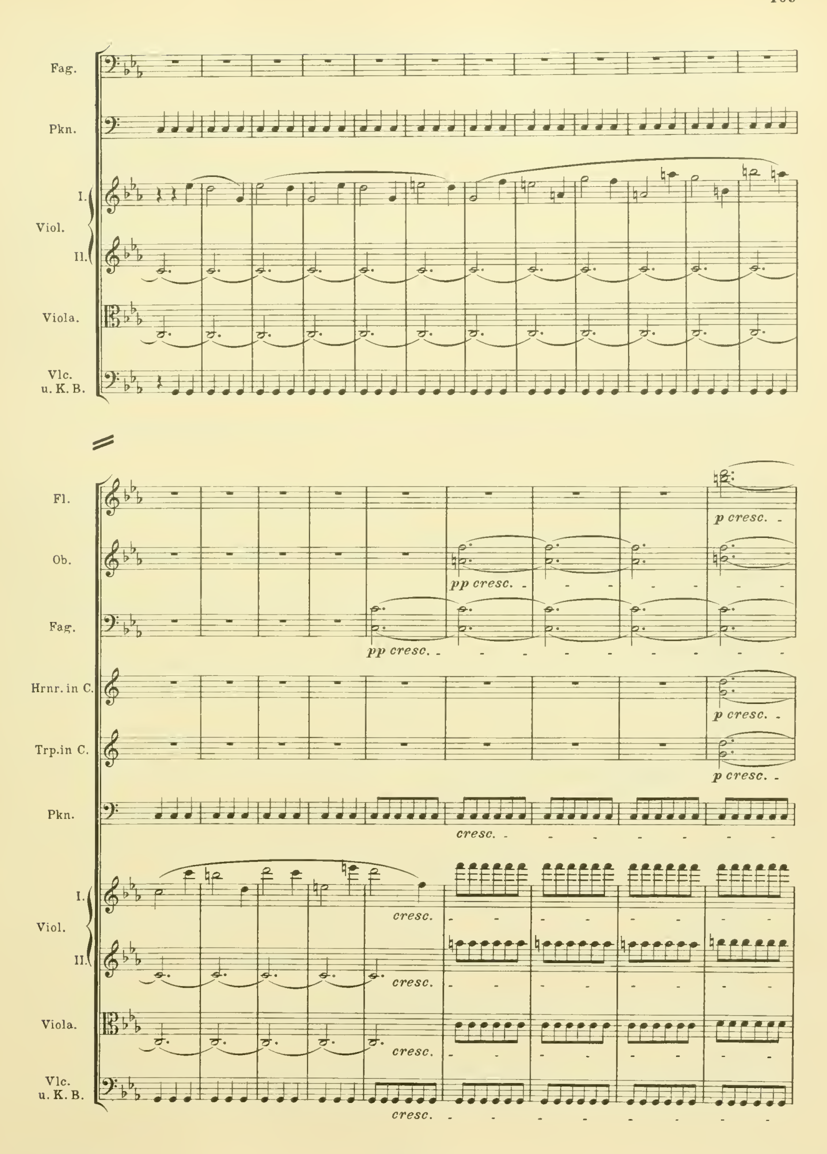
Adagio.

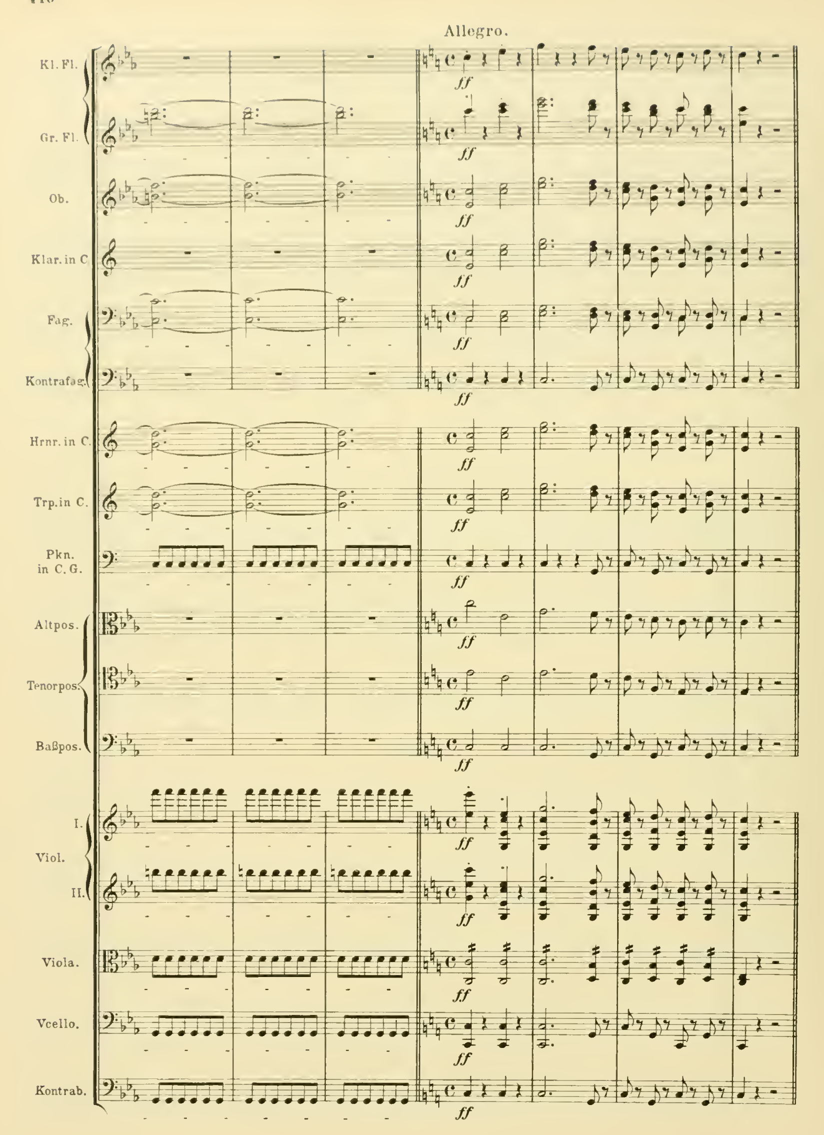
Flöte.
Oboen.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in Es.
Tromp. in Es.
Pkn. in Es. B.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vcello.
Kontrab.

Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in Es.
Trp. in Es.
Pkn.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vlc.
K. B.

Nº146. C-moll-Symphonie, Übergang zum Finale.




Fag.
Pkn.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
u. K. B.
Fl.
p cresc.
Ob.
pp cresc.
Fag.
pp cresc.
Hrnr. in C.
p cresc.
Trp. in C.
p cresc.
Pkn.
cresc.
I.
cresc.
Viol.
II.
cresc.
Viola.
cresc.
Vlc.
u. K. B.
cresc.


Allegro.
Kl. Fl.
Gr. Fl.
Ob.
Klar. in C
Fag.
Kontrafag.
Hrnr. in C.
Trp. in C.
Pkn. in C. G.
Altpos.
Tenorpos.
Baßpos.
Viol. I.
II.
Viola.
Vcello.
Kontrab.
ff

Als einzigen angstvollen Pulsschlag wendet Wagner die Pauke in der Walküre bei Siegmunds Monolog und in der Todesverkündigung an — in dieser feierlichen Stille von hervorragenster Wirkung. —

Eine merkwürdige Paukenstelle befindet sich im zweiten Finale von Beethovens Fidelio:

(Allegro vivace.)

Um die Repetition der Schläge in dem schnellen Tempo zu ermöglichen, geschieht die Ausführung dieser Stelle durch Kreuzen der Arme.

Man findet öfters, namentlich bei den älteren Meistern, die Bezeichnung: „gedämpfte" oder „bedeckte Pauken". Dies bedeutet, daß das Fell des Instrumentes mit einem Stück Tuch bedeckt werden soll, wodurch der Klang desselben gedämpft wird und in hohem Grade den Ausdruck der Trauer erhält. Auch in diesem Falle sind die Schlägel mit Schwammköpfen den anderen vorzuziehen. Manchmal ist es gut, diejenigen Noten zu bezeichnen, welche der Schläger mit beiden Schlägeln zugleich oder nur mit einem Schlägel allein angeben soll:

Hierbei ist die Art des Rhythmus und die Stellung der schweren Akzente maßgebend.

Der Ton der Pauken ist nicht sehr tief; er klingt, wie er geschrieben wird, steht also im Einklang mit den entsprechenden Noten des Violoncell, und nicht etwa, wie zuweilen angenommen wird, eine Oktave tiefer.

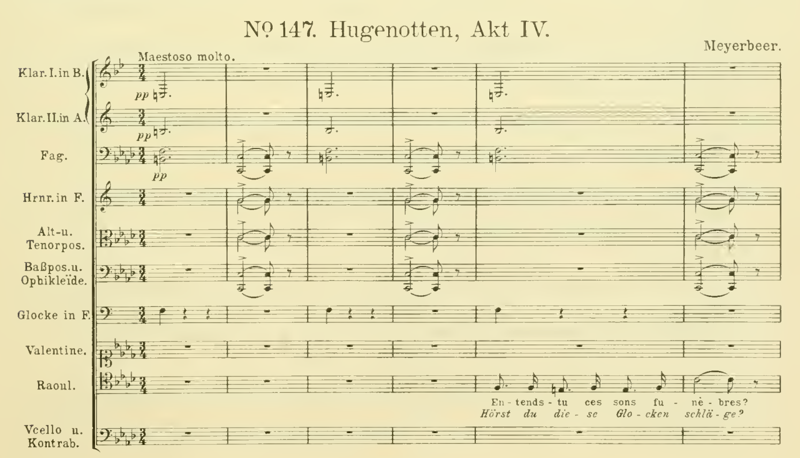
Die von Herrn Hans Schneller in Wien erfundenen Pedalpauken scheinen — indem sie den Launen des jedem Witterungswechsel unterworfenen Paukenfells ebenso Rechnung tragen, wie sie den präzisesten und schnellsten Wechsel der Tonstufen nur durch einen Hebeldruck des Fusses ermöglichen — durch eine Reihe von sinnreichen Erfindungen die schon so lange angestrebte Leichtgängigkeit des Mechanismus und die höchste Feinfühligkeit des Stimmens erreicht zu haben.

Die Glocken.

Sie sind mehr der dramatischen als der musikalischen Wirkung wegen in die Instrumentation eingeführt worden. Der Klang der tiefen Glocken paßt nur zu feierlichen oder pathetischen Szenen; der der hohen Glocken dagegen macht einen mehr heitern Eindruck; sie haben etwas Ländliches und Naives, wodurch sie namentlich für kirchliche Szenen des Landlebens besonders geeignet sind. Deshalb hat Rossini eine kleine Glocke im hohen g verwendet, um den lieblichen Chor im zweiten Akte seines „Wilhelm Tell" zu begleiten, dessen Refrain lautet: „Voici la nuit!" („Es naht die Nacht"); während Meyerbeer eine Glocke im tiefen f benutzte, um im vierten Akte der „Hugenotten" das Zeichen der Niedermetzelung zu geben. Zugleich läßt er durch die Fagotte die verminderte Quinte dieses f: das tiefe H angeben, woraus im Verein mit den tiefen Tönen von zwei Klarinetten (in B und in A) jener Unheil verkündende Klang hervorgeht, der in dieser unsterblichen Szene Grausen und Entsetzen verbreitet. (Partiturbeispiel 147.)

Nº 147. Hugenotten, Akt IV.

Meyerbeer.




in B.
Klar.
in A.
Fag.
Hrnr. in F.
Pos.
u. Oph.
Glocke.
Val.
Ils me gla - cent de ter - reur!
Sie er - star - ren mir das Blut!
R.
Du sein des noi - res té - nè - bres s'é -
Durch nächt - lich Dun - kel er - schal - let der
Vcello u. Kontrab.
Fl. I.
Engl. H.
Muta in B.
Hrnr. in F.
Glocke.
I. Viol. II.
Viola.
Près de moi, cher Ra -
Hier bei mir, teu - rer
lève un cri — de fu - reur; où donc é - tais - je?
Ra - che furchtbar Ge - schrei! O Gott, wo war ich?
Vlc.
K. B.



Die wundervolle Verwendung der Glocken [musical example] im Parsifal stößt immer noch auf große Schwierigkeiten, da wirkliche Glocken von dieser schönen Tiefe zu schwer und kostspielig sind. Man hat zu großen Metallstäben, mehreren Klavieren in Verbindung mit Tamtamschlägen seine Zuflucht genommen.

Das Glöckcheninstrument.

(Les jeux de timbres.)

Recht glückliche Wirkungen werden, namentlich bei Militärmusikchören, durch eine Reihe sehr kleiner Glocken (ähnlich denen in den Pendeluhren) erzielt, welche, zu acht oder zehn an Zahl, in diatonischer Folge, der Größe nach eine über der anderen auf einem Eisenstabe befestigt sind; der höchste Ton befindet sich natürlicherweise an der Spitze der Pyramide und der tiefste zu unterst. Auf derartigen Glockenspielen, welche mit einem kleinen Hammer zum Tönen gebracht werden, lassen sich Melodien von mittlerer Geschwindigkeit und geringem Umfang ausführen. Sie existieren in verschiedenen Tonarten; die höchsten sind die besten.

Das Glockenspiel.

Mozart hat in seiner „Zauberflöte" eine wichtige Stimme für ein Klavierinstrument geschrieben, welches er „Glockenspiel" nennt, und welches zweifellos aus einer großen Anzahl Glöckchen bestand, die derart angebracht waren, daß sie durch eine Klaviatur zum Erklingen gebracht wurden. Er gab ihm folgenden Umfang:

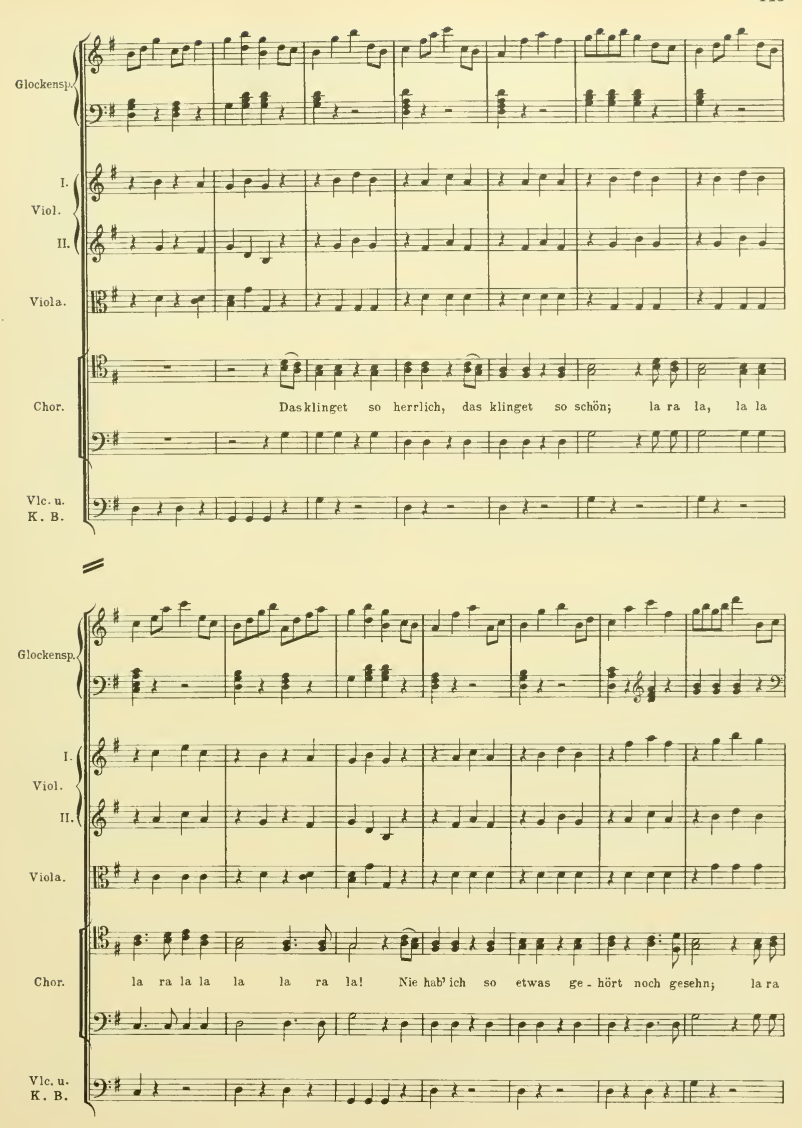
Mit den chromatischen Zwischentönen.

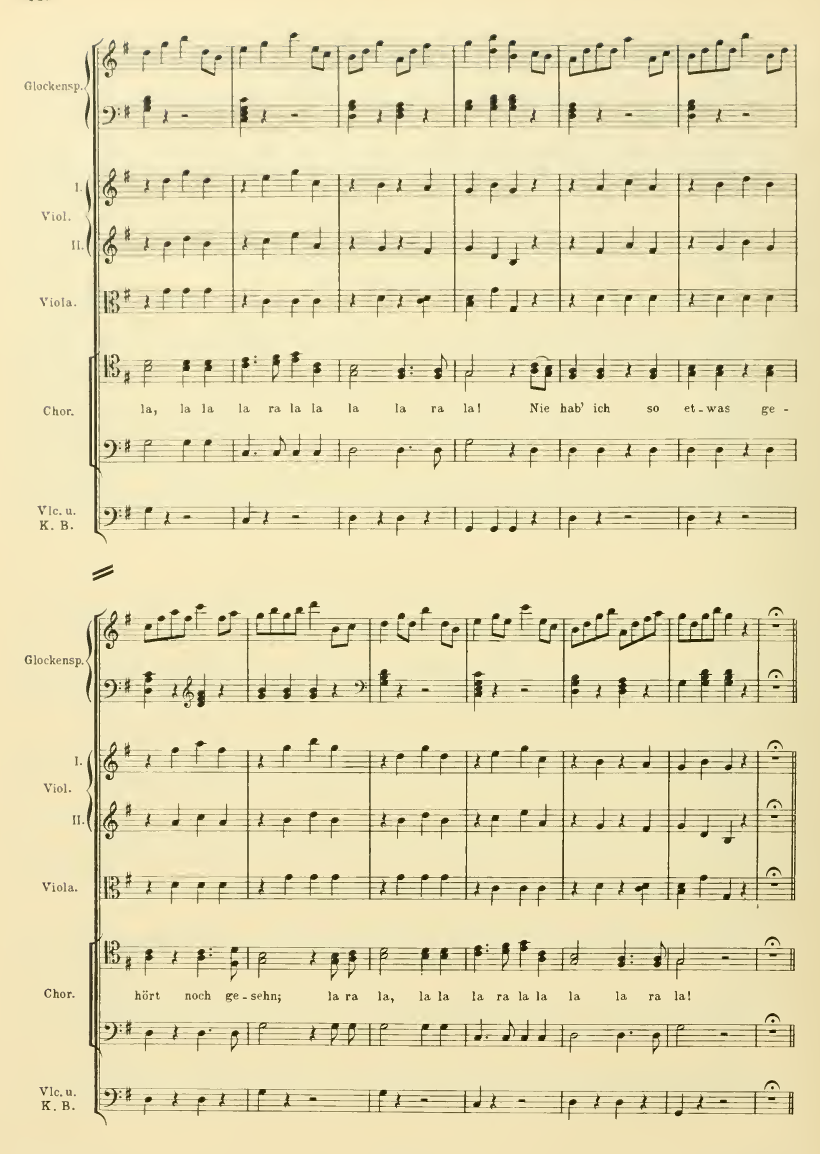
und schrieb es auf zwei Systeme und in zwei Schlüsseln, wie das Pianoforte. (Partiturbeispiel 148.)

Als man in der Großen Oper zu Paris eine sehr verunstaltete Nachbildung von Mozarts „Zauberflöte" unter dem Namen „Die Mysterien der Isis" in Szene setzte, ließ man für die Partie des Glockenspieles ein kleines Klavierinstrument anfertigen, dessen Hämmer statt der Glocken kleine Stahlstäbe in Schwingung versetzten. Der Ton erklingt eine Oktave höher, als er geschrieben steht; er ist sanft, geheimnißvoll und von außerordentlicher Feinheit. Er läßt sich zu den schnellsten Bewegungen verwenden und ist ungleich besser, als der Ton der Glöckchen.

Nº 148. Zauberflöte, Akt I. Finale.




Glockensp.
I.
Viol.
II.
Viola.
Chor.
Das klinget so herrlich, das klinget so schön; la ra la, la la
Vlc. u.
K. B.
Glockensp.
I.
Viol.
II.
Viola.
Chor.
la ra la la la la ra la! Nie hab' ich so etwas ge-hört noch gesehn; la ra
Vlc. u.
K. B.


Glockensp.
I.
Viol.
II.
Viola.
Chor.
la, la la la ra la la la la ra la! Nie hab' ich so et-was ge-
Vlc. u.
K. B.
Glockensp.
I.
Viol.
II.
Viola.
Chor.
hört noch ge-sehn; la ra la, la la la ra la la la la ra la!
Vlc. u.
K. B.

Die Klavierharmonika.
(Glasharmonika.)

Dies ist ein Instrument von derselben Gattung wie das vorige, dessen Hämmer jedoch an Glasplatten schlagen. Sein Klang ist von unvergleichlich wollüstiger Zartheit und könnte oft zu den poetischsten Wirkungen verwendet werden. Ebenso wie der Klang des vorhin erwähnten Klaviers mit Stahlstangen ist auch sein Ton außerordentlich schwach, was man berücksichtigen muß, falls man es zugleich mit den anderen Orchesterinstrumenten gebrauchen will. Ein einziger starker Strich der Violinen würde es vollständig verdecken. Besser würde es sich mit einer leichten Begleitung im Pizzikato oder in Flageolettönen, oder auch mit einigen sehr sanften Tönen der Flöten in deren Mittellage vereinigen lassen.

Der Ton der Klavierharmonika klingt, wie er geschrieben wird. Man kann ihr nicht gut mehr als zwei Oktaven Umfang geben; alle Töne, welche das hohe e übersteigen, sind kaum wahrnehmbar, und diejenigen, welche tiefer als d hinabgehen, klingen sehr schlecht und sind noch schwächer als der übrige Teil der Tonleiter. Man könnte diesem Übelstande vielleicht durch Verwendung stärkerer Glasplatten für die tiefen Töne abhelfen.

Die Pianofortefabrikanten befassen sich gewöhnlich auch mit der Anfertigung dieses lieblichen, zu wenig bekannten Instrumentes. Man schreibt es, wie das vorige, auf zwei Systeme und in zwei Violin-Schlüsseln.

Es ist wohl nicht nötig hinzuzufügen, daß die Spielweise dieser beiden kleinen Klaviere genau dieselbe ist, wie die des Pianoforte, und daß man für beide, natürlich innerhalb ihres Umfangs, dieselben Läufe, Arpeggien und Akkorde wie für ein sehr kleines Pianoforte schreiben kann.

Eine beachtenswerte Bereicherung des Orchesters ist die von Mustel in Paris erfundene Orchester-Célesta. Ein mit Klaviermechanismus ausgerüstetes, sozusagen potenziertes Glockenspiel, dessen Ton, (durch Stahlplatten erzeugt) verbunden mit dem Charakter des Harfenklanges sie ähnelt. Der Umfang der Célesta beträgt fünf Oktaven, ihr Wohlklang kommt auch älteren Werken zu gute (wie z. B. der Papageno-Arie in der Zauberflöte) und sie erfreut sich seitens der neueren französischen und russischen Komponisten reichlicher Verwendung.

Besonders G. Charpentier hat sie in seiner Oper „Louise“ sehr fein und wirkungsvoll mit anderen zarten Orchesterfarben gemischt.

Die antiken Zimbeln.

Sie sind sehr klein, und ihr Klang ist um so höher, je mehr Dicke und je weniger Breite sie haben. Ich habe im Pompejanischen Museum zu Neapel einige gesehen, welche nicht größer als ein Piaster waren. Ihr Ton ist so hoch und schwach, daß er, falls nicht alle anderen Instrumente schweigen, kaum zu hören ist. Diese Zimbeln dienten im Altertum dazu, den Rhythmus gewisser Tänze hervorzuheben, wahrscheinlich in der Art, wie unsere jetzigen Kastagnetten.

In dem feenhaften Scherzo meiner Symphonie „Romeo und Julie“ habe ich zwei Paar von dem größten Umfange der Pompejanischen (d.h. etwas weniger breit als eine Hand) verwendet und in Quinten gegen einander gestimmt. Die tiefste gibt dieses b: und die höchste dieses f:

Wenn sie gut vibrieren sollen, dürfen sie die Spieler nicht mit ihrer ganzen Fläche, sondern nur mit den Rändern gegen einander schlagen. Jeder Glockengießer kann diese kleinen Zimbeln verfertigen, die in Kupfer oder Erz gegossen und dann mittelst der Drehbank auf den verlangten Ton gestimmt werden. Sie müssen mindestens dreieinhalb Linien Dicke haben. Sie sind gleichfalls ein zartes Instrument in der Art der Klavierharmonika; aber der Ton ist stärker und kann sich mitten im großen Orchester, wenn dieses piano oder mezzo forte spielt, bemerklich machen.

Die große Trommel.

Unter den Schlaginstrumenten mit unbestimmbarem Ton ist sicherlich die große Trommel dasjenige, welches in der neueren Musik am meisten Unheil angestiftet hat und mit dem der gröbste Mißbrauch getrieben worden ist. Keiner der großen Meister des letzten Jahrhunderts mochte die große Trommel ins Orchester einführen. Spontini war der erste, welcher sie in seinem Triumphmarsch in der „Vestalin“ und etwas später in einigen Stücken seines „Ferdinand Cortez“

verwendete: da war sie gut am Platze. Dieses Instrument aber, wie es seit fünfzehn Jahren geschieht, in allen Ensemble-Sätzen, in jedem Finale, in den unbedeutendsten Chören, in Tanzstücken und sogar in Kavatinen anzubringen, ist wirklich der Gipfel der Unvernunft, ist — um die Sache beim richtigen Namen zu nennen — Brutalität, umsomehr, als die Tonsetzer im allgemeinen nicht einmal zur Entschuldigung anführen können, sie hätten damit einen originellen Rhythmus gegenüber den Nebenrhythmen hervorheben wollen. Nein, man schlägt nur darauf los, um die guten Taktteile zu markieren, man zermalmt das Orchester, man erstickt die Stimmen; es gibt keine Melodie, keine Harmonie, keine Form, keinen Ausdruck mehr, kaum daß noch die Tonart erkennbar bleibt! Und damit glaubt man naiver Weise noch, eine energische Instrumentation und etwas besonders Schönes geschaffen zu haben!.... Es ist unnötig hinzuzufügen, daß bei diesem Verfahren die große Trommel fast niemals ohne Begleitung der Becken verwendet wird, gleichsam als ob diese beiden Instrumente von Natur unzertrennlich wären. In manchen Orchestern spielt sogar beide ein und derselbe Musiker; da eins der Becken auf der großen Trommel befestigt ist, so kann er das andere mit der linken Hand regieren, während er mit der rechten Hand den Klöppel der großen Trommel in Bewegung setzt. Dieses ökonomische Verfahren ist unerträglich; die Becken verlieren jeden Klang und man hört nur noch einen Lärm, ähnlich dem eines zu Boden fallenden Sackes mit altem Eisen und Glasscherben. Die Art von Musik, welche dabei zu Stande kommt, wirkt — jedes Glanzes beraubt — geradezu trivial und ist höchstens gut genug, um Affen tanzen zu lassen, oder die Kunststücke der Taschenspieler, Bajazzos, Säbel- und Schlangenfresser auf öffentlichen Plätzen und an schmutzigen Straßenecken zu begleiten.

Dennoch ist die große Trommel von wunderbarer Wirkung, wenn man sie geschickt anwendet. So kann z. B. in einem von ungewöhnlich starkem Orchester ausgeführten Ensemblesatz die Kraft eines breiten, schon feststehenden Rhythmus (welcher durch allmählichen Anschluß der klangvollsten Instrumentengruppen bereits stufenweise verstärkt wurde) durch Eintritt der großen Trommel nahezu verdoppelt werden. Ihr Eintritt bewirkt dann Wunder, der Rhythmus des Orchesters erhält eine ungemessene Gewalt: der vorher ungezügelte Lärm wird Musik.

Das in gemessenen Zwischenräumen erfolgende Zusammenwirken von großer Trommel und Becken, pianissimo in einem Andante hat etwas Großartiges und Feierliches. Das Pianissimo der großen Trommel allein ist dagegen düster und drohend (falls das Instrument gut gebaut und von großem Umfange ist); es gleicht einem fernen Kanonenschuß.

In meinem Requiem habe ich die große Trommel im Forte ohne Becken und mit zwei Klöppeln angewendet. Der Ausführende kann, wenn er das Instrument abwechselnd von beiden Seiten schlägt, eine ziemlich rasche Folge solcher Schläge hervorbringen, die, wie in dem eben erwähnten Werke — vermischt mit mehrstimmigen Paukenwirbeln, bei einer Angst und Schrecken malenden Orchestration — an das unheimliche, fürchterliche Getöse gemahnen, das große Naturumwälzungen zu begleiten pflegt. (Siehe Partiturbeispiel **144**, Seite 398.)

Auch Liszt hat sie in seiner Bergsymphonie zur Darstellung eines feierlichen, fernen Rauschens außerordentlich poetisch angewendet.

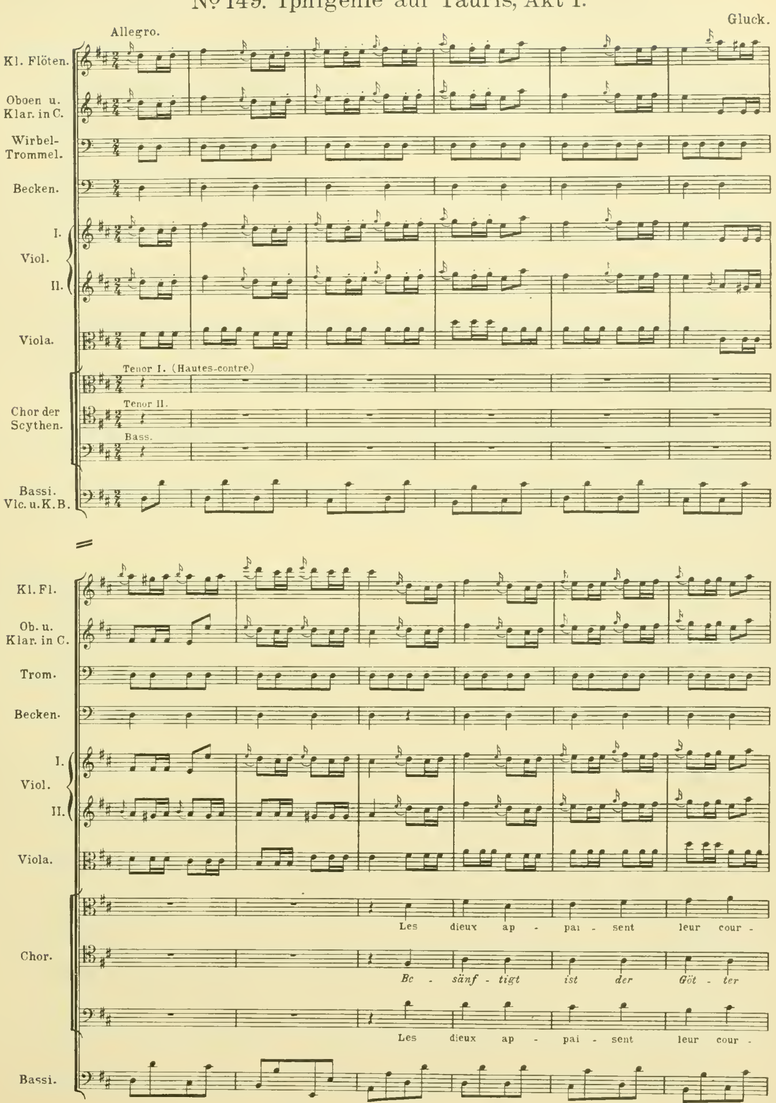
Bei einer andern Gelegenheit, in einer Symphonie, habe ich, um einen dumpfen Wirbel zu erhalten, viel tiefer als ihn der tiefste Ton der Pauken hervorbringen könnte, denselben durch zwei Paukenschläger ausführen lassen, welche vereint auf eine, wie die Militärtrommel aufrecht stehende, große Trommel schlagen.

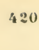
Die Becken.

Die Becken werden sehr oft mit der großen Trommel zusammen gebraucht, aber ebenso gut kann man sie, wie schon vorher erwähnt, mit größtem Erfolg auch allein verwenden. — Ihr scharfer, gellender Klang, dessen Wucht ein ganzes Orchester übertönt, eignet sich in gewissen Fällen vorzüglich dazu, um vereint mit den hohen Tönen der kleinen Flöten und mit den Schlägen der Pauke oder der großen Trommel, Szenen ungezügelter Wildheit zu charakterisieren oder auch die fieberhafte Erregung eines in Raserei ausartenden Bacchanals zu schildern. Die höchste Wirkung hat aber wohl Gluck in dem Scythenchor seiner „Iphigenie auf Tauris“ („Besänftigt ist der Götter Wut“) mit diesem Instrument erzielt. (Partiturbeispiel **149**.)

No 149. Iphigenie auf Tauris, Akt I.

Gluck.





Kl. Fl.
Ob. u. Klar. in C.
Trom.
Becken.
Viol. I. II.
Viola.
Chor.

roux, ils nous a - - mè - nent des vic - ti - - - - mes, les dieux ap -

Wut, da sie uns selbst das Op - fer sen - - - den; be - - sänf - tigt

roux, ils nous a - - mè - nent des vic - ti - - - - mes, les dieux ap -

Bassi.

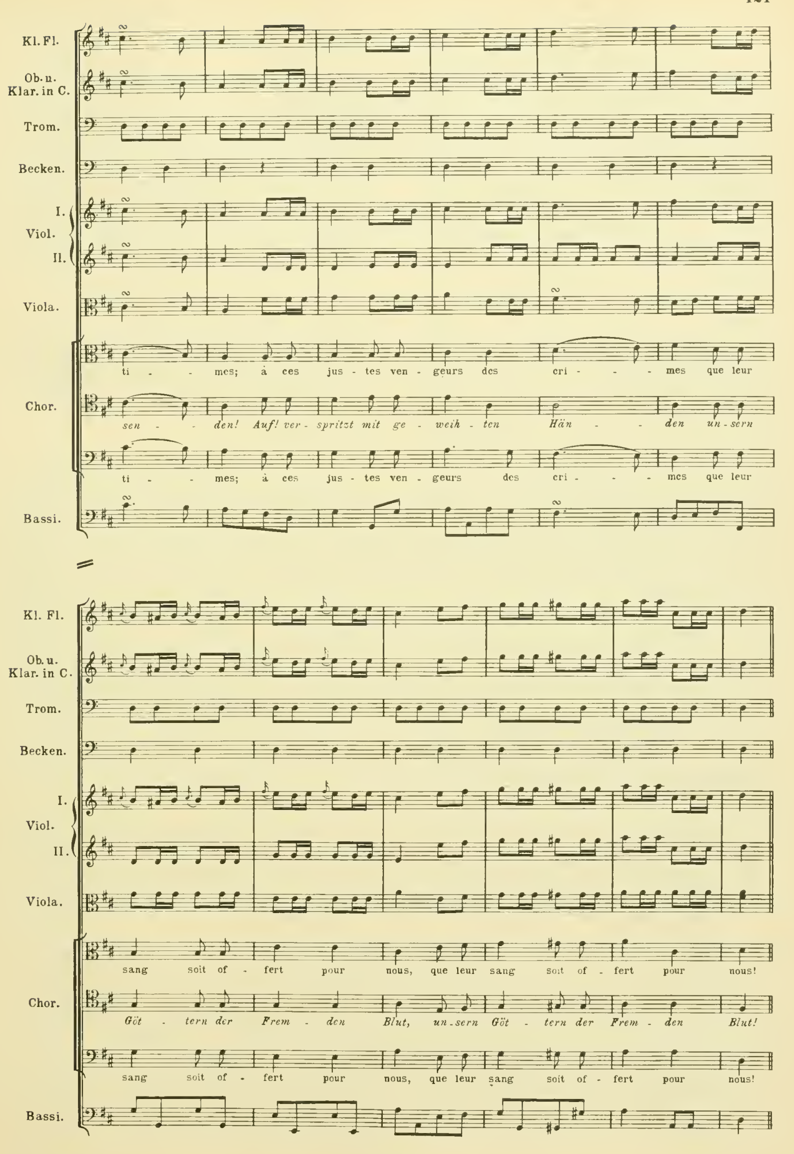
Kl. Fl.
Ob. u. Klar. in C.
Trom.
Becken.
Viol. I. II.
Viola.
Chor.

pai - sent leur cour - roux, ils nous a - - mè - nent des vic -

ist der Göt - - ter Wut, da sie uns selbst das Op - fer

pai - sent leur cour - roux, ils nous a - - mè - nent des vic -

Bassi.



Kl. Fl.
Ob. u. Klar. in C.
Trom.
Becken.
I.
Viol.
II.
Viola.
Chor.
ti - - mes; à ces jus - tes ven - geurs des cri - - - mes que leur
sen - - den! Auf! ver - spritzt mit ge - weih - ten Hän - - den un - sern
ti - - mes; à ces jus - tes ven - geurs des cri - - - mes que leur
Bassi.
Kl. Fl.
Ob. u. Klar. in C.
Trom.
Becken.
I.
Viol.
II.
Viola.
Chor.
sang soit of - fert pour nous, que leur sang soit of - fert pour nous!
Göt - tern der Frem - den Blut, un - sern Göt - tern der Frem - den Blut!
sang soit of - fert pour nous, que leur sang soit of - fert pour nous!
Bassi.

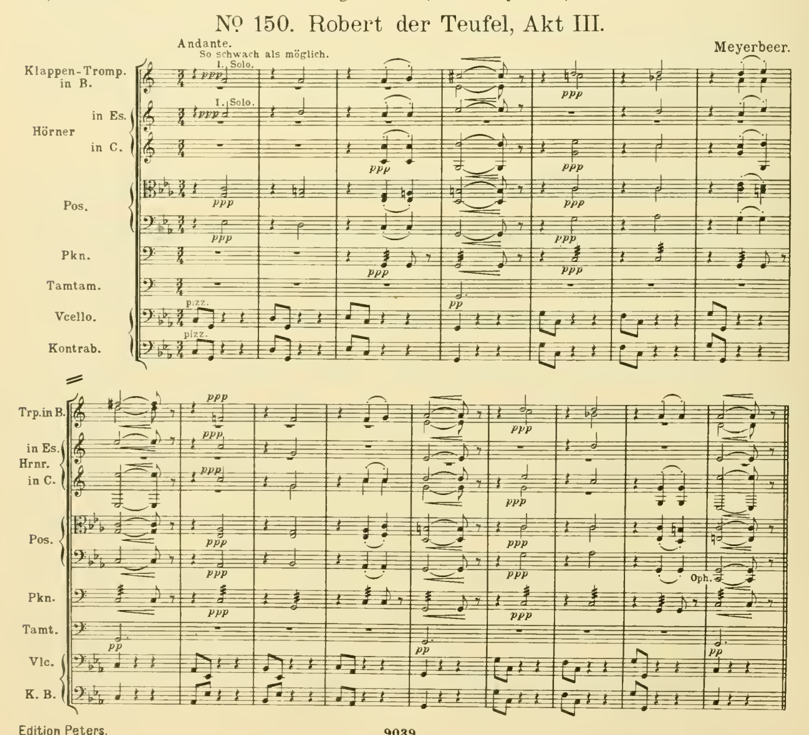
Ein wunderbarer, phantastischer Effekt ist im Rheingold das sanfte Erklingen des Goldes, durch einen *pp* Wirbel mit weichen Paukenschlägeln auf einem freihängenden Becken. – Von bezwingender Realistik ist der wie ein Peitschenknall mit dem Anfangs-Akkord einsetzende Beckenschlag in Listzs Mazeppa!

Ein kräftiger und bestimmt markierter Rhythmus in einem großen Chorsatz oder in einem wildbacchantischem Tanze gewinnt außerordentlich durch die Mitwirkung nicht nur von einem, sondern von vier, sechs, zehn und selbst noch mehr Paar Becken, je nach Größe des Aufführungsraumes und Anzahl der übrigen Instrumente und Singstimmen. Der Komponist muß stets die Dauer der Beckenschläge genau bezeichnen, sobald eine Pause darauf folgt; wird die Verlängerung des Klanges gewünscht, so sind lange und gehaltene Noten vorzuschreiben: mit dem Zusatz: „Klingen lassen," im entgegengesetzten Falle aber Achtel- oder Sechzehntelnoten: mit der Bemerkung: „Abdämpfen." Letzteres bewirkt der Ausführende dadurch, daß er die Becken sofort nach dem Schlage an die Brust drückt. Zuweilen bedient man sich eines Paukenschlägels mit Schwammkopf oder des Klöppels einer großen Trommel, um ein an seinem Riemen hängendes Becken zum Ertönen zu bringen; dies gibt einen lang anhaltenden, dröhnenden und unheimlichen Klang, der indes der furchtbaren Wirkung eines Tamtamschlages nicht gleichkommt.

Das Tamtam.

Das Tamtam oder Gong findet nur in Trauermusiken Verwendung, oder in dramatischen Szenen höchsten Entsetzens. Wenn sein dröhnender Schall sich im Forte mit den wuchtigen Akkorden der Blechinstrumente (Trompeten und Posaunen) eint, so wirkt dies wahrhaft schaudererregend. Nicht minder furchtbar sind in ihrer Trauerstimmung die Pianissimo-Schläge eines fast allein erklingenden Tamtams. Meyerbeer hat in seiner prachtvollen Szene im „Robert": „Die Auferstehung der Nonnen" einen Beweis dafür geliefert. (Partiturbeispiel 150.)

Nº 150. Robert der Teufel, Akt III.



Das Tamburin (Tambour Basque.)

Dieses Lieblingsinstrument der italienischen Bauern, welches bei allen ihren Lustbarkeiten eine große Rolle spielt, ist, in großer Anzahl verwendet, von vortrefflicher Wirkung um, wie die Becken oder zugleich mit ihnen, in einer ausgelassenen Tanzszene den Rhythmus hervorzuheben. Allein für sich wird es im Orchester nur in solchen Fällen gebraucht, wo es, dem Inhalt des Stückes entsprechend, dazu dienen soll, die Gebräuche von Volksstämmen zu schildern, bei denen es einheimisch ist; solche sind die Zigeuner, Basken, Italiener aus der Campagna, den Abruzzen und aus Calabrien. Es bringt dreierlei sehr verschiedene Arten von Geräuschen hervor: schlägt man es ganz einfach mit der Hand, so ist sein Klang von geringem Wert und (ausgenommen bei Verwendung in Massen) überhaupt nur bemerkbar, wenn keine anderen Instrumente mitwirken; streift man das Fell mit den Fingerspitzen, so entsteht ein Wirbel, bei dem das Geräusch der an dem Rande des Instrumentes befestigten Schellen vorherrscht, und den man folgenderweise schreibt: Dieser Wirbel darf jedoch nur von sehr kurzer Dauer sein, weil der das Fell des Instrumentes streifende Finger bei seinem Fortrücken bald den Rand erreicht, wodurch seiner Tätigkeit ein Ziel gesetzt wird. Ein Wirbel, wie z. B. folgender wäre unmöglich:

Reibt man dagegen das Fell, ohne es zu verlassen, mit dem vollen Daumen, so gibt das Instrument ein wildes, ziemlich häßliches und seltsam schnarrendes Geräusch von sich, das in einzelnen Fällen, z. B. bei Maskenszenen verwendet werden könnte.

Die kleine Trommel.

Die eigentlichen Trommeln, auch Schnarrtrommeln genannt, sind selten anders als in großen Blasinstrument-Orchestern zu gebrauchen. Ihre Wirkung wird um so besser und edler, in je größerer Anzahl sie verwendet werden. Eine einzelne Trommel, namentlich im gewöhnlichen Orchester, ist mir immer ärmlich und gemein erschienen. Doch ist nicht zu leugnen, daß Meyerbeer durch die Verbindung einer Trommel mit den Pauken in dem berühmten Crescendo-Wirbel bei der Schwerter-Weihe in den „Hugenotten“ eine ganz besondere, furchtbare Wirkung hervorzubringen verstanden hat. Aber acht, zehn, zwölf und noch mehr Trommeln, welche in einem Militärmarsche die rhythmische Begleitung oder Crescendi in Wirbeln ausführen, können für die Blasinstrumente prachtvolle und mächtige Hilfstruppen sein. Einfache Rhythmen, welche nur dazu dienen, den Schritt der Soldaten zu markieren, Rhythmen ohne Melodie, Harmonie, Tonart, - ohne alles das, was eigentlich Musik ausmacht, — können von hinreißender Gewalt sein, wenn sie von vierzig oder fünfzig Trommeln – allein – ausgeführt werden. Hierbei möchte ich auf den eigentümlichen Reiz hinweisen, welcher für das Ohr in der Vervielfältigung des Einklanges einer großen Anzahl gleicher Instrumente oder in der gleichzeitigen Ausführung irgend eines Geräusches tatsächlich liegt. Wenn man den Exerzierübungen der Infanteriesoldaten beiwohnt, kann man die Beobachtung machen, daß bei den Kommandoworten: „Schultert's G'wehr“ und „G'wehr bei Fuß!“ das geringe Knacken der Eisenteile an den Flinten und der dumpfe Schlag der auf die Erde fallenden Kolben in keiner Weise auffallen, wenn nur ein, zwei, drei, ja selbst zehn und zwanzig Mann die Übung machen; wird aber das Kommando von tausend Mann ausgeführt, so ergibt sich aus diesem tausendfachen Einklang eines solchen an sich unbedeutenden Geräusches eine glänzende Wirkung, die unwillkürlich die Aufmerksamkeit erregt und fesselt, die nicht ohne Klangreiz ist und in der ich sogar eine Art von unbestimmter und geheimnißvoller Harmonie finde.

Man gebraucht die Trommeln auch gedämpft, wie die Pauken, aber statt das Fell mit einem Tuchstück zu bedecken, begnügen sich die Trommelschläger meist damit, die Schnarrsaiten zu lockern, oder zwischen diese und das untere Fell einen Riemen zu stecken, wodurch die Vibration gehemmt wird. Die Trommeln bekommen dann einen matten und dumpfen Ton, demjenigen ziemlich ähnlich, welcher durch das Dämpfen des oberen Felles hervorgebracht würde, einen Ton, der sich nur für Kompositionen von traurigem oder Furcht erweckendem Charakter eignet.

Die Wirbeltrommel.

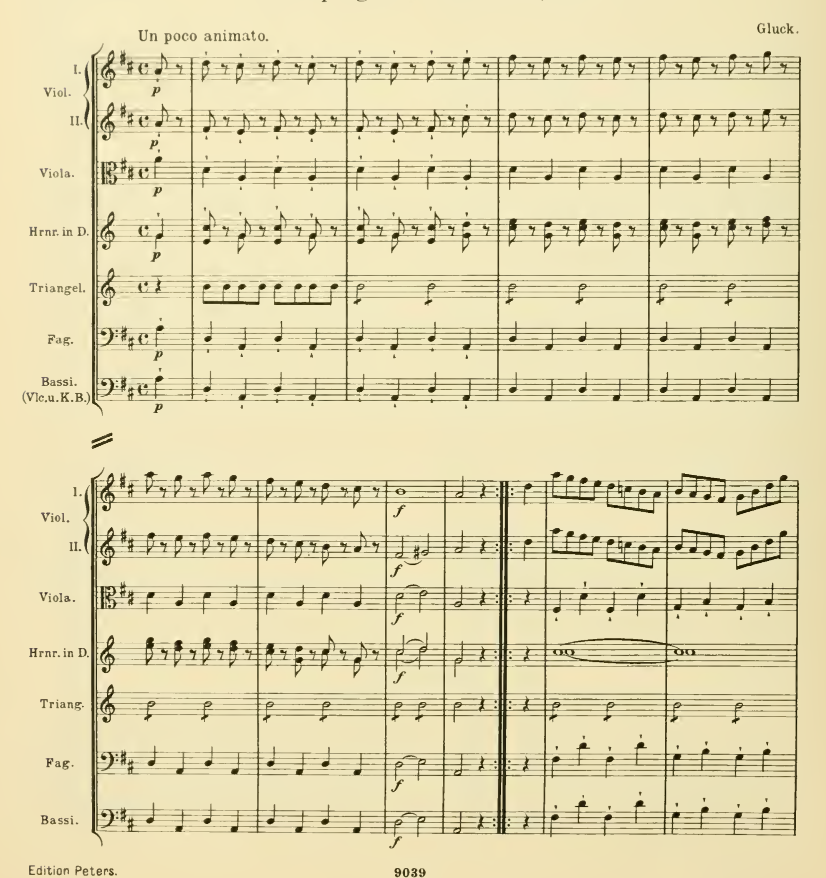
Die Wirbeltrommel ist nur eine etwas verlängerte gewöhnliche Trommel, deren Gehäuse von Holz statt von Metall ist. Ihr Klang ist dumpf und dem der Trommel ohne Schnarrsaite, also der gedämpften Trommel ziemlich ähnlich. Sie ist in den Militärmusiken von ziemlich guter Wirkung und dient durch ihre düsteren Wirbel den anderen Trommeln als Folie. Eine Wirbeltrommel ist es, von der Gluck in dem Scythenchor seiner „Iphigenie auf Tauris“ (Akt I Szene 3) unaufhörlich die vier Achtel anschlagen läßt, deren Rhythmus so barbarisch klingt. (Siehe Partiturbeispiel 149 Seite 419.)

R. Wagner hat sie im Walkürenritt als wildes Rauschen prächtig verwendet.

Der Triangel.

Mit diesem Instrument wird, ebenso wie mit der großen Trommel, den Becken, den Pauken, den Posaunen, kurz mit allem, was lärmend ist oder laut schallt, ein höchst bedauernswerter Mißbrauch getrieben; dabei ist es im Orchester noch schwieriger als diese anderen Instrumente zu verwenden. Sein metallner Klang paßt nur zu Musikstücken von außerordentlich brillantem Charakter im Forte, oder von einer gewissen wilden Bizarrerie im Piano. Weber hat den Triangel mit Glück in seinen Zigeunerchören in der „Preciosa" verwendet; noch besser aber Gluck in dem D-dur-Satze seines schauererregenden Scythenballetts, im ersten Akte der „Iphigenie auf Tauris:

Nº 151. Iphigenie auf Tauris, Akt I.





Als herrliches Beispiel weisen Gebrauches dieses Schlaginstrumentes sei hier — wie schon einmal erwähnt — des einzigen Triangelschlags am Schlusse des zweiten Aktes von Siegfried gedacht; er wirkt hier wie ein Sonnenstrahl. —

Sehr originell benützt auch Gustav Mahler in seinen sinfonischen Werken sämtliche Schlaginstrumente.

Der Halbmond.

Mit seinen zahlreichen Glöckchen dient er dazu, den Effektstücken und prunkvollen Märschen der Militärmusiken noch mehr Glanz zu geben, er vermag sein tönendes Haupt nur in ziemlich großen Abständen zu schütteln, demnach etwa zweimal in jedem Takt, wenn das Tempo mäßig ist.

Einige mehr oder weniger unvollkommene und wenig bekannte Instrumente, wie das Aeolodikon, das Anemochord, das Akkordion, die Poikilorgel, das antike Sistrum u.s.w. sollen hier unberücksichtigt bleiben; wir verweisen die Leser, welche näheres darüber zu erfahren wünschen, auf die vortreffliche „Allgemeine Abhandlung über Instrumentation" von Kastner. Unser Werk bezweckt nur die Bekanntschaft mit den in der heutigen Musik gebräuchlichen Instrumenten zu vermitteln und die Gesetze anzugeben, nach denen dieselben harmonisch zu vereinigen, oder zu wirksamen Kontrasten zu verwenden sind, mit Berücksichtigung der Ausdrucksfähigkeit und des eigentümlichen Charakters eines jeden von ihnen.

Neue Instrumente.

Der Verfasser dieses Werkes hält sich nicht für verpflichtet, die Menge von Versuchen aller Art, welche die Verfertiger musikalischer Instrumente täglich anstellen, und ihre angeblichen, mehr oder minder unglücklichen Erfindungen zu erwähnen, ebenso wenig wie die unnützen Gegenstände aufzuzählen, welche sie in die Familie der Instrumente einführen wollen. Dagegen ist es seine Pflicht, die Aufmerksamkeit der Komponisten auf die wirklich beachtenswerten Entdeckungen erfindungsreicher Künstler zu lenken, namentlich wenn die Resultate derselben allgemein als vortrefflich anerkannt und zum Teil bereits praktisch verwendet worden sind. Die Zahl dieser Erfinder ist übrigens sehr gering; an ihrer Spitze stehen die Herren Adolph Sax und Alexandre.

Herr Sax, dessen Arbeiten uns zuerst beschäftigen sollen, hat, wie ich im Verlaufe dieses Werkes schon öfters erwähnt habe, mehrere ältere Instrumente verbessert. Außerdem wurden von ihm verschiedene Lücken in der Familie der Blechinstrumente ausgefüllt. Sein hauptsächlichstes Verdienst besteht indes in der Schöpfung einer neuen, erst seit einigen Jahren vollzählig gewordenen Familie der Blechinstrumente mit einfachem Rohrblatt und mit Klarinettenschnabel.

Es sind dies die Saxophone. Diese dem Orchester neugewonnenen Stimmen haben seltene und wertvolle Eigenschaften. Sie sind sanft und doch durchdringend in der Höhe, voll und markig in der Tiefe, höchst ausdrucksvoll in der Mittellage. Im ganzen genommen ein eigenartiger Klang, entfernt dem Tone des Violoncell, der Klarinette und des Englischen Horns verwandt, mit einer gewissen, halb metallischen Beimischung, die ihm einen durchaus eigenartigen Ausdruck verleiht.

Der Körper des Instrumentes ist ein parabolischer blecherner Kegel mit Klappensystem. Beweglich und für rasche Passagen ebenso geeignet wie für anmutige Gesangstellen, für religiöse und träumerische Harmonieeffekte, sind die Saxophone mit großem Vorteil in jeder Art von Musik verwendbar, namentlich aber in langsamen und zarten Stücken.

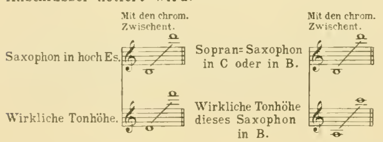
Die hohen Töne der tiefen Saxophone haben etwas Klagendes und Schmerzliches, ihre tiefen Töne dagegen eine großartige, gewissermaßen priesterliche Ruhe. Alle, namentlich das Bariton= und Baß= Saxophon, können den Ton anschwellen und verhallen lassen, wodurch in der äußersten Tiefe der Tonleiter bisher noch nicht dagewesene Klang-Effekte entstehen, welche ihnen durchaus eigentümlich sind; sie erinnern etwas an die Töne der Expressivorgel. Der Klang des hohen Saxophon ist viel durchdringender, als der der Klarinetten in B und in C, ohne darum den scharfen, oft herben Ton der kleinen Es-Klarinette zu haben. Dasselbe läßt sich vom Sopran= Saxophon sagen. Geschickte Tonsetzer werden später wunderbare, zur Zeit noch nicht vorherzusagende Effekte durch Vereinigung der Saxophone mit der Familie der Klarinetten oder durch andere Kombinationen erzielen.

Das Instrument läßt sich mit großer Leichtigkeit spielen, da sein Fingersatz dem der Flöte und Oboe ähnlich ist. Bereits mit dem Ansatz vertraute Klarinettisten beherrschen seinen Mechanismus in kurzer Zeit.

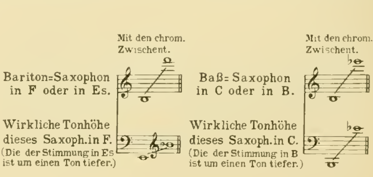
Die Saxophone.

Es gibt sechs Arten: das hohe, das Sopran=, das Alt=, das Tenor=, das Bariton= und das Baß= Saxophon. In Kurzem wird Herr Sachs sogar ein siebentes: das Kontrabaß=Saxophon liefern.

Der Umfang ist bei allen ziemlich derselbe; die folgende Tabelle zeigt die Endpunkte ihrer Tonleiter, welche, nach dem von Sax vorgeschlagenen und von den Komponisten bereits angenommenen System, wie bei den Klarinetten, für alle im Violinschlüssel notiert wird.







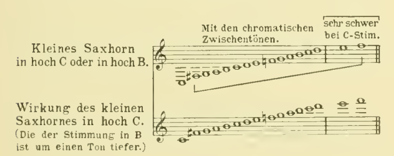
Die Triller mit großer und kleiner Sekunde sind fast auf der ganzen chromatischen Tonleiter der Saxophone ausführbar; nur die folgenden sind zu vermeiden:

Herr Sax hat auch die Familie der Sax= Hörner, der Sax= Trompeten und Sax= Tuben geschaffen, Blechinstrumente mit becherartig erweitertem Mundstück und mit einem Mechanismus von drei, vier oder fünf Zylindern.

Die Saxhörner.

Ihr Ton ist rund, rein, voll und von vollkommener Gleichmäßigkeit im ganzen Umfang der Tonleiter. Die Umstimmungen des Saxhornes gehen, wie bei dem Kornett, in absteigender Richtung vom Stamminstrumente aus; dies ist das kleine, ganz hohe Saxhorn in C, welches eine Oktave höher steht als das Kornett in C. In Frankreich herrscht der Gebrauch, alle diese Instrumente ebenso wie die Saxtrompeten und Saxtuben, die höchsten sowohl wie die tiefsten, im Violinschlüssel gleich den Hörnern zu schreiben; nur mit dem Unterschiede, daß man sich bei einigen sehr tiefen Saxinstrumenten den wirklichen Ton nicht eine Oktave tiefer als die im Violinschlüssel geschriebene Note (wie beim tiefen C-Horn) sondern zwei Oktaven tiefer vorstellen muß.

Das kleine, ganz hohe Saxhorn kommt in zwei Stimmungen, in C und in B vor:



Die Töne der äußersten Tiefe klingen schlecht, und man kann dieses Instrument nicht gut unter dem tiefen a verwenden. Aber es gibt nichts Glänzenderes, Feineres, trotz der Stärke von aller Härte Freieres, als sämtliche Töne der letzten Oktave des kleinen Saxhornes. Sein Klang ist außerdem so klar und durchdringend, daß ein einzelnes hohes Saxhorn mitten unter einer ansehnlichen Menge anderer Blasinstrumente deutlich unterschieden werden kann. Das hohe Saxhorn in B ist gebräuchlicher als das in C, und obgleich es einen Ton tiefer steht als das andere, so sind die beiden letzten Töne:

Wirkliche Tonhöhe. (in B)

doch schon schwierig, oder mindestens sehr mühsam für den Bläser anzugeben. Man darf also diese schwierigen Töne nur selten verwenden, und muß sie mit besonderer Vorsicht vorbereiten.

Bei den übrigen Saxhörnern klingt der erste Ton (ihr tiefster Naturton): so schlecht, daß man ihn nicht verwenden kann, er ist daher bei den folgenden Angaben unberücksichtigt geblieben. Außerdem ist zu erwähnen, daß sich der chromatische Umfang des Sopran-Saxhorns, falls man ein Instrument zu vier Zylindern vorschreibt, über das tiefe fis: hinab bis zum c: erstreckt.

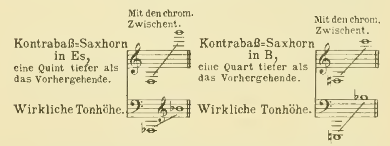
Sopran= Saxhorn in Es, eine Quint tiefer als das Vorhergehende in B. — Mit den chrom. Zwischent.
Wirkliche Tonhöhe.

Contra-Alt= Saxhorn in B, eine Quart tiefer als das Vorhergehende. — Mit den chrom. Zwischent.
Wirkliche Tonhöhe.

Tenor= Saxhorn in Es, eine Quint tiefer als das Vorhergehende. — Mit den chrom. Zwischent.
Wirkliche Tonhöhe.

Bariton= Saxhorn und Baß= Saxhorn in B, eine Quart tiefer als das Vorhergehende. — Mit den chrom. Zwischent.
Wirkliche Tonhöhe.

Bariton= und Baß= Saxhorn haben den gleichen Umfang nach oben; nur ist das Schallrohr des Bariton= Saxhorns etwas kleiner. Das Baß=Saxhorn, welches fast immer mit vier Zylindern anzutreffen ist, kann infolge seines breiteren Schallrohres die tiefen Töne bequemer erreichen.



Außer diesen beiden Kontrabaß= Saxhörnern in Es und in B gibt es noch das Kontrabaß= Saxhorn in tief Es und das Bordun= Saxhorn in B, beide eine Oktave tiefer stehend als die vorigen; man kann aber nur die Töne ihrer Mittellage gebrauchen und zwar in mäßigem Tempo.

Die Saxtrompeten.

Blechinstrumente mit becherförmigem Mundstück und drei, vier oder fünf Zylindern, wie die vorhergehenden. Ihr engeres Rohr gibt dem Tone einen schreienden Klang, welcher zugleich etwas vom Ton der Trompete und von dem des Buglehornes hat.

Die Zahl der Mitglieder aus der Familie der Saxtrompeten gleicht der der Saxhörner. Sie folgen sich in derselben Weise, von der Höhe nach der Tiefe, und haben denselben Tonumfang.

Die Saxtuben.

Instrumente mit becherförmigem Mundstück und einem Mechanismus von drei Zylindern, von ungeheurer, weittragender Klangkraft, die in den zu Aufführungen im Freien bestimmten Militärkapellen von außerordentlicher Wirkung ist.

Sie sind genau so wie die Saxhörner zu behandeln, nur ist zu beachten, daß bei ihnen Kontrabaß in tief Es und Bordun in B fehlen.

Ihre gleichmäßig abgerundete Form erinnert an die antiken Trompeten in großem Format.

Die Konzertina.

Dies ist ein kleines Instrument mit Metallblättchen, welche durch einen Luftstrom in Schwingung versetzt werden. Aus dem Akkordion, welches einige Jahre lang als musikalisches Spielzeug beliebt war, entstand die Konzertina und später das Melodium. Der Ton der Konzertina ist zugleich scharf und sanft; trotz seiner Schwäche trägt er ziemlich weit; er vereinigt sich gut mit dem der Harfe und des Pianoforte; noch besser würde er sich mit dem Klange des Melodium verbinden, welches gegenwärtig das Haupt der Familie bildet; aber diese Zusammenstellung brächte wenig Vorteil, weil das Melodium einen der Konzertina zu ähnlichen Klang hat und dieselben Wirkungen, sowie noch eine große Anzahl anderer hervorbringt, welche der Konzertina fehlen.

Die Konzertina ist eine Art Blasebalg in Form eines dehnbaren Kästchens, das man horizontal zwischen beiden Händen hält und abwechselnd zusammendrückt und wieder ausdehnt. Man spielt sie mittelst auf beiden Seiten des Instrumentes angebrachter Knöpfe, die durch den Druck der Fingerspitzen Ventile öffnen und hierdurch den Luftstrom auf die im Innern des Instrumentes angebrachten Metallzungen wirken lassen.

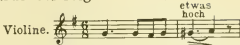
Die Konzertina hat ihre vollständige kleine Familie, unabhängig von ihrer Verwandtschaft mit dem Melodium. Es gibt eine Baß-, Alt- und Sopran- Konzertina. Die Baß- Konzertina hat den Umfang des Violoncell, die Alt- Konzertina den der Viola, die Sopran- Konzertina den der Violine. Die Sopran- Konzertina ist fast die einzige, welche in Gebrauch ist. Infolge der großen Beliebtheit, deren sich dieses Instrument in England erfreut, wird es auch englische Konzertina genannt.

Aus den beiden chromatischen Tonleitern der Konzertina, von denen die eine sich auf der linken, die andere auf der rechten Seite des Instruments befindet (man vergleiche die weiter unten folgende Tabelle des Tonumfanges) geht hervor, daß der Verfertiger der englischen Konzertina in den ersten drei Oktaven enharmonische Intervalle zwischen dem As und dem Gis und zwischen dem Es und dem Dis aufgestellt hat, indem er dem As und dem Es eine etwas höhere Stimmung als dem Gis und Dis gab (gemäß der Lehre der Akustiker), obgleich solches der musikalischen Praxis vollständig widerspricht. Es ist dies eine sonderbare Anomalie.

Die Konzertina, als ein Instrument mit feststehenden Tönen wie das Pianoforte, die Orgel und das Melodium, müßte gleich diesen temperiert gestimmt sein. In ihrem gegenwärtigen Zustande ist es aber infolge ihrer enharmonischen Töne nicht möglich, sie zusammen mit den eben angeführten Instrumenten zu spielen, ohne daß Dissonanzen entstehen sobald die melodische Phrase oder die Harmonie Einklänge zwischen dem enharmonischen As oder Gis, Es oder Dis der Konzertina und den gleichen, aber temperierten Tönen des andern Instrumentes herbeiführt; denn auf den Instrumenten mit temperierter Stimmung sind As und Gis sowohl wie Es und Dis identisch, auf der Konzertina dagegen nicht, und weder der eine noch der andere der enharmonischen Töne As, Gis der Konzertina steht mit dem As oder Gis des temperierten Instrumentes, welches die Mitte zwischen den beiden Tönen der Konzertina hält, im reinen Einklang.

Die Wirkung dieser abweichenden Stimmung eines Teils ihrer Tonleiter wird noch viel unangenehmer, wenn die Konzertina mit einem Instrumente mit beweglichen (nicht feststehenden) Tönen zusammenspielt, z.B. mit der Violine. Auf Grund der musikalischen Praxis, des musikalischen Sinnes, sowie des Gehörs aller Völker, welche die neuere Musik kultivieren, kann es als feststehend angesehen werden, daß in gewissen Fällen die sogenannten empfindlichen Noten (Leittöne) von der höheren Tonika, die kleine Septime und None aber von dem tiefer liegenden Tone, in den sie sich auflösen, mehr oder weniger angezogen werden, und zwar der Art, daß die Leittöne etwas höher, die Septimen und Nonen dagegen ein wenig tiefer werden können, als sie es der temperierten Stimmung nach sind.

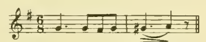
Z. B. würde bei folgender Stelle:



das etwas zu hohe gis der Violinen nicht mit dem zu tiefen gis der Konzertina übereinstimmen, ebensowenig wie bei dieser Stelle:

Violine. etwas tief

das zu tiefe as der Violine zu dem zu hohen as der Konzertina passen würde, (da jeder der Spielenden einem diametral dem andern widersprechenden Gesetze, der eine dem Gesetze der Berechnung der Schwingungen und der andere dem rein musikalischen Gesetze folgt), falls der Violinist, um den Einklang herzustellen, nicht so spielt, daß er sich dem feststehenden Tone des andern Instrumentes nähert – folglich ganz falsch spielt. Dies geschieht in geringerem Maße, ohne das Ohr zu verletzen und ohne daß der Geiger sich dessen bewußt wird, wenn er mit dem Pianoforte oder mit anderen temperierten Instrumenten zusammen spielt.– Durch ein ganz absonderliches Verfahren könnte man allerdings das System der englischen Konzertina mit dem musikalischen System der höher werdenden Leittöne und der tiefer werdenden Septimen in Übereinstimmung bringen; man müßte nämlich das Gegenteil von dem tun, was nach Ansicht der Akustiker bezüglich der Anwendung der enharmonischen Töne geschehen sollte – man müßte as statt gis, und gis statt as gebrauchen. Der Violinist würde, wenn er das folgende musikalisch spielte,



mit der Konzertina ungefähr im Einklange sein, wenn letztere dieselbe Stelle nach dieser absurden Notierung:

ausführte.

Die alte Anmaßung der Akustiker, mit aller Gewalt das Resultat ihrer Berechnungen in die Praxis einer Kunst einzuführen, welche vor allem auf dem Studium der durch Töne auf das menschliche Ohr hervorgebrachten Eindrücke beruht, ist heutzutage nicht mehr haltbar.

Soviel ist sicher, daß die Musik sie energisch zurückweist und überhaupt nur bestehen kann, wenn sie dieselbe zurückweist. Sicher ist ferner, daß die entgegengesetzten Modifikationen des Intervalls zwischen zwei Tönen, die sich anziehen, in der musikalischen Praxis sehr feine Nüancen sind, welche Virtuosen und Sänger mit größter Vorsicht anwenden, welche die Orchesterspieler im allgemeinen vermeiden, und die von den Komponisten in Voraussicht ihrer Verwendung ganz besonders behandelt werden müssen.

Ebenso sicher ist es endlich, daß die vorwiegende Mehrheit der Musiker sich ihrer im harmonischen Zusammenspiel instinktmäßig enthält. Daraus folgt, daß die von den Akustikern als mit einander unverträglich bezeichneten Töne sich in der musikalischen Praxis sehr gut mit einander vertragen, und daß die nach den Berechnungen als falsch erklärten Verhältnisse von dem Ohre als richtig empfunden werden; das Ohr läßt die unmerklichen Unterschiede, den Ansichten der Mathematiker zum Trotz, vollständig unbeachtet. Es gibt fast keine neuere Partitur, in der nicht harmonische oder melodische Stellen vorkommen, die, entweder zur Erleichterung der Ausführung oder aus irgend einem andern Grunde (zuweilen auch ohne Grund), für einen Teil des Orchesters oder Chors in Kreuztonarten und für den andern in Be-Tonarten geschrieben sind.

Beispiele:





oder melodisch:



(Beide Instrumente stehen im Einklang.)

oder scheinbar in zwei verschiedenen Tonarten, von denen nur zwei Töne im enharmonischen Verhältnis stehen, wie bei dieser Stelle aus Webers „Freischütz."



wo die Violoncells und Kontrabässe in G-moll, die Posaunen dagegen in B-moll zu spielen scheinen.

In letzterem Beispiel würde man zweifellos eine Dissonanz zu hören bekommen, falls die Violoncells und Kontrabässe ihr Fis zu hoch, und die Posaunen ihr Ges zu tief nähmen; doch darf das bei einer guten Ausführung nicht vorkommen, und demnach stimmen auch die beiden Töne, trotz ihrer einander entgegengesetzten Beziehungen, vollkommen überein.

In solchen und noch vielen anderen Fällen wird das Orchester zu einem großen, temperierten Instrumente und zwar ohne daß es den Ausführenden zum Bewußtsein kommt.

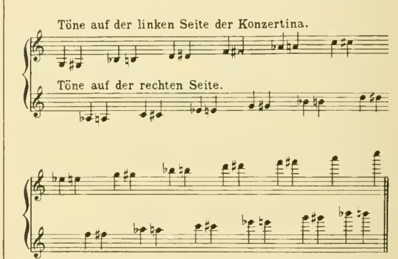
In dem berühmten Chor der Dämonen seines „Orpheus" läßt Gluck ein enharmonisches Verhältnis zwischen zwei Stimmen bei unbestimmter Tonart bestehen. Ich meine die Stelle, über die J. J. Rousseau und andere, gestützt auf den vermeintlichen Unterschied, welchen sie zwischen Ges und Fis zu finden glaubten, so viel Torheiten geschrieben haben.



Wäre es zutreffend, daß die Ausführung hier einen Unterschied zwischen dem Fis des Chores und dem Ges der Bässe (pizzikato) erkennen ließe, so würde dieser Unterschied nur eine unerträgliche und unmusikalische Dissonanz hervorbringen; das Ohr würde sicher dadurch beleidigt werden. In Wirklichkeit macht jedoch diese Stelle einen tief ergreifenden, durchaus musikalischen Eindruck auf den Hörer; sie erweckt in großartiger Weise die Empfindung von Furcht und Schrecken. Er weiß zwar nicht, welche Tonart er vernimmt, ob B-moll oder G-moll, aber das kümmert ihn nicht; sein Ohr wird durch die Zusammenstellung der verschiedenen Instrumental- und Gesangspartien in keiner Weise verletzt. Die gewaltige Wirkung dieses Fis des Chores und zweiten Orchesters beruht auf der unerwarteten Einführung desselben, sowie auf dem fremdartigen Klange, den es, inmitten einer unbestimmbaren Tonart stehend, erhält, nicht aber auf der angeblich ungeheuerlichen Dissonanz mit dem Ges. Es gehört übrigens eine kindliche Unwissenheit bezüglich der Wirkungen der Klangverhältnisse dazu, um nicht einzusehen, daß diese Dissonanz keineswegs die Ursache der hervorgebrachten Wirkung sein kann, da das Ges, welches nur von einigen Bässen pizzikato und piano gespielt wird, durch den plötzlichen Eintritt von fünfzig oder sechzig Männerstimmen im Einklang und durch die ganze übrige Masse der Streichinstrumente, welche das Fis fortissimo (coll' arco) angeben, notwendigerweise gedeckt oder vielmehr erdrückt wird.

Diese abgeschmackten Urteile, dieses Geschwätz der Literaten, diese absurden Schlußfolgerungen der Gelehrten, welche sämtlich von der Manie besessen sind, über eine Kunst zu sprechen und zu schreiben, die ihnen fremd ist, können nur erheiternd auf die Musiker wirken; doch ist es immerhin bedauerlich, denn Gelehrsamkeit, Beredtsamkeit und Genie sollten stets ihr Ansehen soweit wahren, daß ihnen von allen Seiten nur die gebührende Bewunderung und Hochachtung zu Teil wird.

Nach dieser langen Abschweifung kehre ich zur englischen Konzertina zurück, deren barbarische Tonleiter hier folgt:



Die Konzertina wird, entgegen der in diesem Beispiel aufgestellten Anordnung, nur auf einem einzigen System notiert, und zwar im Violinschlüssel. Der Triller ist auf allen Stufen der Tonleiter ausführbar, immerhin schwieriger indes in der Tiefe. Der Doppeltriller (in Terzen) ist leicht.

Man kann auf diesem Instrumente diatonische, chromatische oder arpeggirte Stellen in ziemlicher Geschwindigkeit ausführen. Es ist möglich, der Hauptstimme wenn auch nicht mehrere andere, komplizierte Stimmen, wie beim Pianoforte und bei der Orgel, so doch wenigstens eine zweite Stimme hinzuzufügen, falls dieselbe ungefähr parallel mit der Melodie geht, ebenso auch Akkorde zu vier bis sechs und noch mehr Tönen:

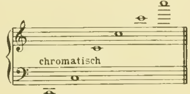
Die deutsche, in England gleichfalls sehr verbreitete Konzertina ist nicht nach dem System der vorigen gebaut. Ihre Tonleiter, welche noch weiter in die Tiefe, bis zu C und B hinabreicht:

enthält keine enharmonischen Intervalle; sie ist also nach der temperierten Stimmung konstruiert. Der Umfang der Konzertinas richtet sich nach der Anzahl der Klappen, Knöpfe oder Tasten, welche man ihnen gibt, und diese Zahl wechselt je nach dem Belieben des Verfertigers. Übrigens verhält es sich mit diesem Instrument, wie mit der Gitarre: der Komponist muß, um es vorteilhaft verwenden zu können, den Mechanismus desselben kennen und es selbst mehr oder weniger gut zu spielen verstehen.

Die Melodiumorgel von Alexandre.
(Das Harmonium.)

Dies ist ein Tasteninstrument, wie die Pfeifen-Orgel. Ihr Ton wird, gleich dem der Konzertina, durch feine Metallzungen hervorgebracht, über welche ein Luftstrom streicht. Der Luftstrom wird durch einen Blasebalg erzeugt, den die Füße des Ausführenden in Bewegung setzen; entsprechend der Kraft, mit welcher die Füße auf den Mechanismus des Blasebalgs wirken und der Art der Aufstellung des Instrumentes, erhalten seine Töne eine größere oder geringere Stärke.

Die Melodium-Orgel besitzt demnach das Crescendo und Decrescendo, sie ist also ausdrucksfähig. Daher führt ein ihr besonders eigener Mechanismus den Namen: Régistre d'expression (Register für den Ausdruck). Der Fingersatz ist derselbe wie bei Orgel und Pianoforte. Man schreibt für sie auf zwei, ja sogar auf drei Linien, wie für die Orgel. Sie hat einen Umfang von fünf Oktaven:



Die Melodiums mit mehr als einer Stimme sind jedoch nicht auf diesen Umfang beschränkt. Die Zahl dieser Stimmen ist sehr verschieden.

Das einfachste Melodium, mit nur einer Stimme, dessen Umfang wir soeben angegeben haben, enthält zwei verschiedene Klangarten, nämlich die des Englischen Horns für die linke Hälfte der Klaviatur, und die der Flöte für die rechte Hälfte. Die anderen, mehrstimmigen Instrumente können, je nach Absicht des Verfertigers, durch verschiedene Kombinationen auch die Fagott-, Zinken-, Flöten-, Klarinetten-, Querpfeifen-, Oboen-Stimmen haben, so genannt wegen der Klangähnlichkeit mit den angeführten Instrumenten; ferner das Grand Jeu (Volles Werk), das Forte und die Expression. Diese Stimmen geben dem Melodium einen Umfang von sieben Oktaven, obgleich seine Klaviatur nur fünf hat.

Der Spieler kann diese verschiedenen Stimmen nach Belieben verwenden mittelst eines, dem der Orgel gleichenden Mechanismus; dieser ist zu beiden Seiten der Klaviatur angebracht und wird durch hölzerne Griffe in Bewegung gesetzt, die man mit der einen oder anderen Hand zu sich heranzieht. Einige andere Stimmen erhält man durch einen ähnlichen, unter dem Kasten befindlichen Mechanismus, welcher durch den Druck der Kniee des Spielers von links nach rechts und von rechts nach links bewegt wird. Diese Mechanismen bilden die sogenannten Register.

Das Melodium besitzt nicht die Mixturstimmen der Orgel, deren Wirkung bei vielen Leuten traditionelle Bewunderung erregt, in Wirklichkeit aber nur dazu geeignet ist, ein greuliches Durcheinander hervorzurufen; es hat nur einfache und doppelte Oktavenstimmen, mittelst welcher jede Taste außer ihrem eigenen Ton zugleich auch die einfache und doppelte Oktave desselben, oder die doppelte Oktave ohne die einfache, oder sogar die höhere und tiefere Oktave dieses Tones angibt.

Viele unwissende Spieler und Freunde des Lärms machen einen jammervollen Gebrauch von diesen Oktavenstimmen. Dieses barbarische Verfahren ist zwar nicht so schlimm, wie der mit den Mixturstimmen der Orgel verübte Unfug, — denn bei dieser erklingen gleichzeitig noch die zwei anderen Töne des Durdreiklangs (große Terz und Quinte); — indes bleibt es auch hier eine Barbarei; derartige Spieler bringen durch die entstehenden unfreiwilligen Umkehrungen der Akkorde eine abscheuliche Unordnung in die Harmonie (abgesehen von deren Überfüllung); die Nonen werden zu Sekunden und Septimen, die Sekunden zu Septimen und Nonen, die Quinten zu Quarten, die Quarten zu Quinten u.s.w. Um mit solchen Stimmen die richtigen musikalischen Verhältnisse zu wahren, dürfte man sie nur für Musikstücke verwenden, die im doppelten Kontrapunkt in der Oktave geschrieben sind; man tut es aber nicht.

Der Unwissenheit des Mittelalters, welches in den harmonischen Gesetzen blindlings herumtappte, ist zweifellos die Einführung dieser Ungeheuerlichkeiten in die Orgel, welche der Schlendrian uns erhalten und überliefert hat, zuzuschreiben; hoffentlich werden sie nach und nach verschwinden.

Die Töne des Melodiums sprechen etwas langsam an, wie die der Pfeifenorgel, und eignen sich daher vorzugsweise für den gebundenen Stil religiöser Musik und für langsame, sanfte und zarte Melodien. — Stücke in hüpfendem Rhythmus oder von heftigem, ungestümen Charakter für das Melodium zu schreiben, oder auf ihm vorzutragen, beweist meiner Ansicht nach stets die Unwissenheit des Komponisten, oder den schlechten Geschmack des Spielers, oder die Unwissenheit und Geschmacklosigkeit beider.

Der eigentliche Zweck, welcher von Herrn Alexandre beabsichtigt und auch erreicht wurde, besteht darin, dem Melodium einen träumerischen und religiösen Charakter zu geben und ihm alle Nüancen der menschlichen Stimme und der meisten Instrumente zu verleihen.

Das Melodium ist zugleich ein Instrument für die Kirche, für das Theater, für den Salon und für den Konzertsaal. Es nimmt wenig Platz ein und ist tragbar; also von unbestreitbarem Nutzen für die Tonsetzer und Musikfreunde. Wie viele Provinzial-Theater Frankreichs und selbst Deutschlands, die keine Orgel besitzen, kamen in Verlegenheit, als Meyerbeer, Halévy, Verdy in ihren dramatischen Werken die Orgel verwendeten, und zu wie vielen Verstümmelungen und mehr oder weniger ungeschickten Umgestaltungen der Partituren hat dieser Mangel einer Orgel Veranlassung gegeben! — Heutzutage dürfen die Theaterdirektoren derartiges nicht mehr dulden, wenigstens haben sie keine Entschuldigung mehr dafür, denn die fehlende Orgel läßt sich ziemlich gut — und für sehr mäßige Kosten — durch das Melodium ersetzen.

Ebenso verhält es sich mit den kleinen Kirchen, wohin die Musik bis jetzt überhaupt noch nicht gedrungen ist. Ein von einem verständigen Musiker gespieltes Melodium kann und muß dort das Gefühl für Harmonie erwecken und mit der Zeit jenes groteske Geheul verdrängen, das jetzt beim Gottesdienste die Stelle des Gesanges vertritt.

Sehr geeignet ist das Melodium zu Arrangements symphonischer Werke mit Klavier, Geige, Violoncell, als Ersatz der Blasinstrumente. In Frankreich ist in Familien diese Zusammenstellung als Hausmusik sehr gebräuchlich und dem bei uns so gern gepflegten Vierhändigspielen auf dem Klaviere entschieden vorzuziehen.

Pianofortes und Melodiums mit verlängertem (fortklingendem) Ton.
(Von Alexandre.)

Die Verlängerung des Tons ist die wichtigste Erfindung, durch welche man in neuerer Zeit die Tasteninstrumente vervollkommnet hat. Sie ist sowohl bei den Pianofortes wie auch bei den Melodiums anzubringen und ermöglicht es dem Spieler, durch eine einfache Kniebewegung einen Ton, einen Akkord, oder eine Arpeggie auf dem ganzen Umfange der Klaviatur auch dann noch beliebig lange auszuhalten, wenn die Hände die Tasten nicht mehr niedergedrückt halten. Während dieses Fortklingens einer Anzahl von Tönen kann der Spieler mit seinen frei gewordenen Händen nicht nur andere Töne, welche nicht zum ausgehaltenen Akkorde gehören, sondern auch diese selbst wieder anschlagen und erklingen lassen. Man begreift, welche Menge von verschiedenen und reizenden Kombinationen sich durch diese Erfindung auf der Melodium-Orgel und auf dem Pianoforte erzielen lassen. Es sind wahre Orchestereffekte, ähnlicher Art, wie wenn die Streicher vier oder fünf verschieden gestaltete Stimmen innerhalb einer von Blasinstrumenten (Flöten, Oboen und Klarinetten) ausgehaltenen Harmonie spielen, oder noch besser, wie wenn Blasinstrumente während einer ausgehaltenen Harmonie der geteilten Violinen einen mehrstimmigen Satz zur Ausführung bringen, oder wenn Harmonie und Melodie sich über oder unter einem Orgelpunkt bewegen.

Bemerkt sei noch, daß dieses Aushalten der Töne auf dem Melodium auch in verschiedenen Stärkegraden erfolgen kann, je nachdem man das angebrachte Forte-Register öffnet oder schließt.

Unter der Klaviatur der mit dieser Neuerung versehenen Instrumente sind zwei Vorrichtungen angebracht, die durch einen leichten Druck der Kniee des Spielenden bewegt werden; die eine davon, rechts, bewirkt die Verlängerung der Töne auf der rechten Hälfte der Klaviatur, die andere, links, die der linken Hälfte. Die Kniebewegung muß gleichzeitig mit dem Anschlag der Tasten erfolgen, deren Töne ausgehalten werden sollen, z. B.

Durch einen zweiten Druck des Knies wird das Fortklingen der ausgehaltenen Töne augenblicklich wieder abgestellt:



Obgleich dieser zweite Druck die durch den ersten hervorgebrachte Tonverlängerung aufhebt, kann er doch zugleich wieder eine neue Verlängerung bewirken, wenn dabei zugleich eine oder mehrere neue Tasten angeschlagen werden:



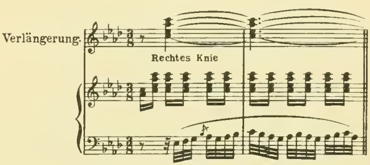
Soll nach einem kurzen Akkord die Verlängerung eines einzigen Tones dieses Akkordes bewirkt werden, so darf man die Kniebewegung erst dann ausführen, wenn die Finger die Tasten der nicht zu verlängernden Töne verlassen haben, sodaß einstweilen nur noch die Taste des zu verlängernden Tones niedergedrückt bleibt; dann erst wird die Hand ganz frei. Um also mit den gehaltenen Tönen wechseln zu können, ist eine Reihe derartiger Bewegungen vorzunehmen, außerdem die andere Hilfsbewegung, welche erfolgen muß, während der Finger noch auf die Taste des zu verlängernden Tones drückt, um das Fortklingen der nicht mehr gewünschten Töne abzubrechen:



Dieses Verfahren ist in der gleichen Weise für beide Hälften der Klaviatur (durch den rechts= und linksseitigen Mechanismus) anwendbar, und zwar beim Pianoforte wie beim Melodium.

Schreibt man für das Pianoforte oder für die Melodium= Orgel verlängerte Töne, so muß man wenigstens drei, oft auch vier Systeme benutzen, von denen man im letzteren Fall das oberste für die hohen oder mittleren, das unterste für die tiefen auszhaltenden Töne bestimmt. Die beiden mittleren Systeme sind für die von beiden Händen ausgeführten Partien zu verwenden:





Der Okto= Baß.

Herr Villaume, Geigenbauer in Paris, dessen vortreffliche Geigen sehr gesucht sind, hat die Familie der Streichinstrumente mit einer schönen und mächtigen Individualität bereichert: mit dem Okto= Baß.

Dies Instrument ist nicht etwa, wie viele Leute glauben, die tiefere Oktave des Kontrabasses; es ist die tiefere Oktave des Violoncell und kann also nur die Terz unterhalb des E des Kontrabasses zu vier Saiten erreichen.

Es hat nur drei, in der Quinte und Quarte gestimmte Saiten: 8a bassa

Da die Finger der linken Hand weder lang noch stark genug sind, um die Saiten beherrschen zu können (denn der Okto= Bass ist von kolossaler Größe), so hat Villaume ein System beweglicher Tasten angebracht, welche die Saiten auf die am Halse befindlichen Querleisten kräftig niederdrücken, um die ganzen und halben Töne hervorzubringen. Diese Tasten werden durch Hebel in Bewegung gesetzt, welche die linke Hand ergreift und hinter dem Hals des Instrumentes von oben nach unten zieht, sowie durch sieben andere, Pedal=Tasten, die durch einen Fuß des Spielers regiert werden.

Wie sich von selbst versteht, kann der Okto= Baß keine raschen Tonfolgen ausführen, und man muß ihm deshalb eine besondere, vom Kontrabasse in mancher Beziehung abweichende Stimme geben. Sein Umfang beträgt nur eine Oktave und eine Quinte: chromatisch 8a bassa

Dieses Instrument hat Töne von merkwürdiger Gewalt und Schönheit, voll und stark, ohne Rauheit. Es würde in einem großen Orchester außerordentliche Wirkungen hervorbringen und sollte bei Musikfesten, falls die Zahl der Instrumentalisten 150 übersteigt, wenigstens in dreifacher Besetzung vorhanden sein.

Wir wollen uns hier nicht in einen Streit über die Meinung derer einlassen, welche die neuen Erfindungen der Instrumentenmacher als für die musikalische Kunst verderblich ansehen. Diese Erfindungen üben in ihrem Bereich denselben Einfluß aus, wie alle anderen Errungenschaften der Zivilisation; der Mißbrauch, den man mit ihnen treiben kann und oft auch tatsächlich treibt, beweist nichts gegen ihren wirklichen Wert.

Das Orchester.

Das Orchester kann als ein großes Instrument angesehen werden, das fähig ist, mit einem Male oder nach und nach eine Menge von Tönen verschiedenartiger Natur hören zu lassen, und dessen Gewalt mäßig oder riesenhaft ist, je nachdem es die Ausführungsmittel, welche der neueren Musik zu Gebote stehen, in ihrer Gesamtheit oder nur teilweise in sich vereinigt, je nachdem diese Mittel gut oder schlecht gewählt und in bezug auf akustische Wirkung mehr oder weniger günstig aufgestellt sind.

Und je nachdem die innere Kraft der Thematik die äußerste Kraftentwicklung nicht nur genügend motiviert, sondern mit eventuell gleichen Mitteln zu ungeahnter Höhe treibt.

Die Ausführenden aller Art, die zusammen das Orchester bilden, scheinen alsdann die Saiten, die Rohre, die Gehäuse, die hölzernen oder metallenen Resonanzböden zu sein, — mit Verstand begabte Maschinen, welche der Wirksamkeit einer riesenhaften Klaviatur gehorchen, die vom Orchesterdirigenten unter Leitung des Komponisten gespielt wird.

Ich glaube bereits gesagt zu haben, daß es mir unmöglich scheint, eine Anleitung zum Erfinden schöner Orchestereffekte zu geben, und daß diese Fähigkeit, wenn sie auch durch Übung und scharfe Beobachtungen weiterentwickelt werden kann, doch ebenso wie das Talent für Melodie, für Ausdruck, und selbst für Harmonie, zu jenen köstlichen Gaben gehört, welche der Komponist — ein Dichter und kluger Berechner zugleich — von der Natur empfangen haben muß.

Gewiß aber kann man leicht und ziemlich exakt die Kunst lehren, wie ein Orchester zu bilden ist, das sich dazu eignet, Kompositionen jeder Form und jeder Ausdehnung getreu wiederzugeben.

Ein Unterschied ist zwischen Theater- und Konzertorchester zu machen. Im allgemeinen steht ersteres in gewisser Beziehung unter letzterem.

Von großer Wichtigkeit ist die Aufstellung der Musiker, — ob sie auf horizontaler oder geneigter Fläche, ob in einem von drei Seiten geschlossenen Raume oder in der Mitte eines Saales plaziert sind; ob der Saal Reflektoren hat und wie dieselben beschaffen sind: ob von harter Substanz — also den Schall zurückwerfend, — oder von weicher — den Schall aufnehmend und brechend, — ob sie in der Nähe der Ausführenden oder entfernt von ihnen sich befinden, alles dies ist, wie gesagt, von außerordentlicher Bedeutung.

Die Reflektoren sind unerläßlich, und man findet sie in jedem geschlossenen Lokal in der verschiedensten Gestalt. Ihre Wirkung ist um so größer, je näher sie dem Ausgangspunkt der Töne sind.

Aus diesem Grunde gibt es keine Musik im Freien. Das stärkste Orchester, inmitten eines großen, allseitig offenen Gartens spielend (wie z. B. im Park der Tuilerien), wird völlig wirkungslos bleiben. Selbst wenn man es an die Mauern des Palastes stellen wollte, könnte dieser Reflex nicht genügen, da der Ton sich sogleich nach allen Seiten verlieren würde.

Ein Orchester von tausend Blasinstrumenten, ein Chor von zweitausend Singstimmen, in einer Ebene aufgestellt, hätten nicht den zwanzigsten Teil der musikalischen Wirkung eines im Saale des Konservatoriums zweckmäßig angeordneten gewöhnlichen Orchesters von achtzig Musikern und eines Chors von hundert Singstimmen. Der glänzende Effekt, den die Militärmusikchöre in manchen Straßen großer Städte hervorbringen, bestätigt diese Behauptung, trotz des scheinbaren Widerspruchs. Die Musik ist dann keineswegs im Freien; die Mauern der hohen Häuser, welche die Straßen rechts und links begrenzen, die Baumalleen, die Breitseiten der großen Paläste, der benachbarten Denkmäler, sie alle dienen als Reflektoren; der Ton prallt zurück und bleibt eine Zeit lang innerhalb der ihm zugewiesenen Grenzen, bis er durch die wenigen vorhandenen Lücken entweicht; sobald aber das Militärmusikchor bei Fortsetzung seines Marsches und Spiels aus der großen, widerhallenden Straße auf eine Ebene ohne Häuser und Bäume gelangt, verlieren sich die Töne nach allen Richtungen hin, das Orchester verschwindet, es gibt keine Musik mehr.

Die beste Art, ein Orchester in einem der Zahl der Spieler entsprechend großen Saale anzuordnen, ist: letztere auf Tritten reihenweise übereinander aufzustellen, und zwar derart, daß jede Reihe ihre Töne dem Hörer ohne dazwischenliegendes Hindernis zusenden kann.

Jedes gut geleitete Konzertorchester sollte in dieser Weise staffelförmig aufgestellt werden. Steht es auf einer Bühne, so muß die Szene im Hintergrunde, ebenso wie rechts und links und in der Höhe durch Bretterwände vollkommen abgeschlossen sein.

Muscheln, die nur die eine Hälfte des Orchesters aufnehmen, während die andere Hälfte nach dem Saale zu aufgestellt ist, sind schlecht.

Die Birnenform des Konzertsaales ist allen anderen vorzuziehen.

Steht das Orchester hingegen am Ende eines Saales oder in einer Kirche und wird, wie es oft der Fall ist, der Ton der zuletzt postierten Instrumente von der massiven Rückwand mit allzuviel Kraft und Härte zurückgeworfen, so läßt sich diese übermäßige Resonanz leicht dadurch vermindern, daß man eine Anzahl von

Draperien aufhängt, oder sonst geeignete Gegenstände an dieser Stelle anbringt, welche die Schallwellen brechen.

Durch die Bauart unserer Schauspielhäuser und die Erfordernisse der dramatischen Darstellung wird diese amphitheatralische Aufstellung für die Opern-Orchester unmöglich. Die Mitglieder derselben sind vielmehr verurteilt, im tiefsten Mittelpunkt des Saales, auf ebener Fläche, direkt vor der Rampe zu spielen und auf diese Weise der meisten Vorteile zu entbehren, die aus der von mir angegebenen Anordnung der Konzertorchester hervorgehen. Dies ist auch der Grund, weshalb in den Opernorchestern, selbst bei vortrefflichster Ausführung, so viele Effekte verloren gehen, so viele feine Nüancen unbemerkt bleiben. Der Unterschied ist so bedeutend daß die Komponisten notgedrungen diesen Umstand berücksichtigen müssen und ihre dramatischen Werke durchaus nicht auf dieselbe Art instrumentieren dürfen, wie die zur Aufführung im Konzertsaal und in der Kirche bestimmten Symphonien, Messen oder Oratorien.

In früheren Zeiten stand das Streicherkorps der Opernorchester immer im richtigen Verhältnis zu den übrigen Instrumenten; seit einer Reihe von Jahren ist dies jedoch nicht mehr der Fall. Damals konnte ein Orchester für die Komische Oper, welches nur zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte, selten zwei Trompeten und fast niemals Pauken enthielt, sich recht gut mit neun ersten und acht zweiten Violinen, mit sechs Violen, sieben Violoncells und sechs Kontrabässen begnügen; heutzutage aber, wo die Besetzung vier Hörner, drei Posaunen, zwei Trompeten, große Trommel und Becken aufweist, die Zahl der Streichinstrumente aber trotzdem dieselbe geblieben ist, fehlt das nötige Gleichgewicht vollständig; die Violinen können sich kaum verständlich machen, und die Gesamtwirkung ist abscheulich.

Die Bayreuther Besetzung besteht aus 16 ersten, 16 zweiten Violinen, 12 Bratschen, 12 Violoncells und 8 Kontrabässen.

Das Orchester der Großen Oper, in welchem man außer den bereits erwähnten Blasinstrumenten zwei Kornetts und eine Ophikleïde, ferner die verschiedenen Schlaginstrumente und manchmal sechs oder acht Harfen hört, ist gleichfalls mit zwölf ersten und elf zweiten Violinen, mit acht Violen, zehn Violoncells und acht Kontrabässen noch nicht genügend besetzt; es müßten mindestens 15 erste Violinen, 14 zweite, 10 Violen und 12 Violoncells vorhanden sein, wenn man diese auch in Musikstücken mit sehr zarter Begleitung nicht immer alle zu verwenden brauchte.

Die Orchester-Zusammensetzung der Komischen Oper würde für ein Konzertorchester zur Aufführung Haydnscher und Mozartscher Symphonien genügen. Eine größere Zahl von Streichinstrumenten würde sogar in manchen Fällen für die zarten Wirkungen, welche diese beiden Meister oft durch Flöten, Oboen und Fagotte erzielen, zu stark sein.

Die Beethovenschen Symphonien, die Weberschen Ouverturen und die neueren Kompositionen großartigen und leidenschaftlichen Stiles verlangen dagegen Violinen, Violen und Bässe durchaus in der starken Besetzung, wie ich sie für die Große Oper als notwendig bezeichnete.

Das schönste Konzertorchester, und zwar für einen Saal, der kaum größer als der des Konservatoriums zu sein brauchte das vollständigste, das an mannigfachen Schattierungen und Klangfarben reichste, das majestätischste, stärkste und zugleich markigste wäre ein in folgender Weise zusammengesetztes:

21 erste Violinen,
20 zweite Violinen,
18 Violen,
8 erste Violoncells,
7 zweite Violoncells,
10 Kontrabässe,
4 Harfen,
2 kleine Flöten,
2 große Flöten,
2 Oboen,
1 Englisch Horn,
2 Klarinetten,
1 Bassethorn oder 1 Baßklarinette,
4 Fagotte,
4 Ventilhörner,
2 Ventiltrompeten,
2 Kornetts mit Pistons (oder mit Zylindern),
3 Posaunen (1 Alt-, 2 Tenor- oder 3 Tenorposaunen),
1 Baßposaune,
1 Ophikleïde in B (oder 1 Baßtuba),
2 Paar Pauken und 4 Paukenschläger,
1 große Trommel,
1 Paar Becken.

Diese Aufstellung wäre dahin zu ergänzen, daß man statt einem Engl. Horn deren zwei, statt vier Ventilhörnern deren acht nehmen und unter Umständen noch zwei D- oder Es-Klarinetten, eine Kontrabaßklarinette, ein Kontrafagott und vier Tuben hinzuziehen würde. —

Im Forte und da, wo sie thematisch Wichtiges zu sagen haben, ist es wohl überhaupt unerläßlich, die Holzbläser zu verdoppeln.

Für ein Werk mit Chören wären bei einem solchen Orchester erforderlich:

46 Soprane (erste und zweite);
40 Tenöre (erste und zweite);
40 Bässe (erste und zweite).

Verdoppelt oder verdreifacht man nach gleichem Verhältnis und in derselben Ordnung diese Masse der Ausführenden, so erhält man unzweifelhaft ein prachtvolles Orchester für ein Musikfest; aber es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß alle Orchester nach diesem, auf dem Übergewicht der Streichinstrumente beruhenden Systeme angeordnet sein müßten; auch mit dem entgegengesetzten Systeme kann man sehr schöne Wirkungen erzielen. Die Streichinstrumente, zu schwach, um die Menge der Klarinetten und Blechinstrumente zu beherrschen, dienen dann den schneidenden Tönen des Blasinstrument-Orchesters als harmonisches Bindemittel, bald den scharfen Klang desselben mildernd, bald mittelst des Tremolo (das sogar sich damit vermischende Trommelwirbel zu Musik macht) die Bewegung anfeuernd.

Der gesunde Menschenverstand sagt uns, daß der Komponist, falls er nicht etwa gezwungen ist, eine oder die andere Orchesterform anzunehmen, die Zahl der Ausführenden dem Stile und Charakter seines Werkes wie der Art der Haupteffekte, welche aus dem Gedankeninhalt desselben hervorgehen, anpassen muß. So habe ich in einem Requiem, um die großartigen Bilder dieses Totengedichtes musikalisch wiederzugeben, vier kleine Orchester von Blechinstrumenten (Trompeten, Posaunen,

Kornetts und Ophikleïden) angewandt, die voneinander getrennt an den vier Ecken des Haupt-Orchesters aufgestellt sind; dieses Hauptorchester besteht aus einem imposanten Streicherchor, aus allen anderen doppelt und dreifach besetzten Blasinstrumenten, und aus zehn Paukenschlägern, die auf acht Paar verschieden gestimmten Pauken zu spielen haben. Es ist wohl sicher, daß die durch diese neue Orchestereinrichtung erzielten ganz besonderen Wirkungen mit jeder anderen unmöglich zu erreichen wären.

Hier ist es angebracht, auf die Wichtigkeit der verschiedenen Punkte, von denen der Ton ausgeht, aufmerksam zu machen. Gewisse Gruppen eines Orchesters werden vom Komponisten zu gegenseitiger Frage und Antwort ausersehen; diese Absicht tritt indes nur dann klar und schön hervor, wenn die Gruppen, welche miteinander Zwiesprache halten sollten, in genügender Entfernung voneinander stehen. Der Komponist muß daher in seiner Partitur angeben, welche Stellung sie einnehmen sollen. Die großen und kleinen Trommeln, die Becken und Pauken z. B., können vereinigt bleiben, falls sie wie gewöhnlich nur dazu gebraucht werden, um gleichzeitig gewisse Rhythmen anzugeben; führen sie aber einen dialogartigen Rhythmus aus, dessen eines Bruchstück die großen Trommeln und Becken, dessen anderes die Pauken und kleinen Trommeln angeben, so würde der Effekt zweifellos ungleich besser, interessanter und schöner sein, wenn man die zwei Gruppen von Schlaginstrumenten an beiden Enden des Orchesters, also in beträchtlicher Entfernung voneinander aufstellte. Daraus ergibt sich, daß die ständige Einförmigkeit der Ausführungsmassen eines der größten Hindernisse für das Entstehen monumentaler und wahrhaft neuer Werke bildet. Diese Einförmigkeit wird von den Komponisten mehr aus Gewohnheit, aus althergebrachtem Schlendrian, aus Trägheit und Mangel an Nachdenken, als aus Gründen der Sparsamkeit beibehalten,

} (Ist leider auch heute noch nicht besser geworden!) obschon letztere Gründe leider auch nicht ohne Bedeutung sind. Zumal in Frankreich, wo die Musik so wenig mit den Sitten der Nation verwachsen ist, wo die Regierung zwar alles mögliche für die Theater, nichts aber für die eigentliche Musik tut, wo die großen Geldleute bereitwillig fünfzigtausend Francs und mehr für ein Gemälde eines großen Meisters ausgeben, weil dies einen Wert vorstellt, nicht aber fünfzig Francs übrig haben, um auch nur einmal im Jahre ein unserer Nation würdiges Musikfest zu veranstalten, das alle die zahlreichen Hilfsmittel, die wir in der Tat besitzen — aber nicht verwerten — zur Geltung bringen sollte!

Dennoch wäre es interessant, einmal den Versuch zu machen und zur Aufführung einer eigens für diesen Zweck verfaßten Komposition alle musikalischen Kräfte, welche man in Paris zusammenbringen kann, zu vereinigen. Wenn eine solche Vereinigung nun einem Meister zur Verfügung stände, und zwar in einem eigens dazu erbauten Saale (erbaut von einem mit Akustik und Musik vertrauten Architekten), so müßte dieser Meister zunächst Plan und Anordnung dieses ungeheuren Orchesters genau bestimmen und dann sein Werk dementsprechend gestalten. Man kann sich leicht denken, daß bei Verwendung eines so gewaltigen Orchesters es vor allem wichtig ist, auf die nähere oder entferntere Stellung der verschiedenen Gruppen Rücksicht zu nehmen, dies ist unerläßlich, um alle Vorteile auszunutzen und die Tragweite der einzelnen Effekte mit Sicherheit im voraus berechnen zu können. Bis jetzt hörte man bei Musikfesten nur das gewöhnliche Orchester und die gewöhnlichen Chöre, wenn auch, je nach der mehr oder weniger großen Anzahl der Ausführenden, in vier- oder fünffacher Besetzung; hier jedoch würde es sich um etwas ganz anderes handeln, und der Komponist, welcher die außerordentlichen und unzähligen Hilfsmittel eines solchen Instrumentes wirksam verwenden wollte, hätte gewiß eine vollständig neue Aufgabe zu lösen.

Mit dem nötigen Aufwande von Zeit, Kosten und Mühe könnte ein solches Unternehmen in Paris auf folgende Weise zu stande kommen: Die Anordnung der Gruppen bliebe dem Willen und den Absichten des Komponisten überlassen; nur die Schlaginstrumente, deren Wirkung auf den Rhythmus unwiderstehlich ist, die aber, wenn zu weit vom Dirigenten entfernt, das Tempo meist verschleppen, müssen — wie schon gesagt — tunlichst in seiner Nähe stehen, um augenblicklich und aufs genaueste dem geringsten Takt- oder Tempowechsel folgen zu können.

120 Violinen, in zwei, drei oder vier Stimmen geteilt;
40 Violen, nötigenfalls in erste und zweite geteilt, von denen mindestens 10 erforderlichenfalls die Viola d'amour spielen könnten;
45 Violoncells, nötigenfalls in erste und zweite geteilt;
18 Kontrabässe zu drei Saiten, in Quinten (G, D, A) gestimmt;
15 andere Kontrabässe zu vier Saiten, in Quarten (E, A, D, G) gestimmt;
4 Oktobässe;
6 große Flöten;
4 Terzflöten (in Es), sogenannte F-Flöten;
2 kleine Oktavflöten;
2 kleine Flöten in Des, sogenannte Es-Flöten;
6 Oboen;
6 Englisch-Hörner;
5 Saxophone;
4 Quintfagotte;
12 Fagotte;
4 kleine Klarinetten (in Es);
8 Klarinetten (in C oder in B oder in A);
3 Baßklarinetten (in B);
16 Hörner (wovon 6 mit Ventilen);
8 Trompeten;
6 Kornetts;
4 Altposaunen;
6 Tenorposaunen;
2 Baßposaunen;
1 Ophikleïde (in C);
2 Ophikleïden (in B);
2 Baßtubas;
30 Harfen;
30 Pianofortes;
1 sehr tiefes Orgelpositiv mit mindestens sechzehnfüßiger Stimme;
8 Paar Pauken (zehn Paukenschläger);
6 kleine Trommeln;
3 große Trommeln;
4 Paar Becken;
6 Triangel;
6 Glöckcheninstrumente;

12 Paar antike Zimbeln (in verschiedenen Tönen);
2 große, sehr tiefe Glocken;
2 Tamtams;
4 Halbmonde;
Zusammen 465 Instrumentalisten;

40 Kinder-Soprane (erste und zweite);
100 Frauen-Soprane (erste und zweite);
100 Tenöre (erste und zweite);
120 Bässe (erste und zweite);
Zusammen 360 Choristen.

Wie man sieht, haben in diesem Ensemble von 825 Ausführenden die Choristen keineswegs das Übergewicht; übrigens würde es in Paris viel Mühe kosten, 360 Stimmen von einigem Wert zusammenzubringen, so wenig ist bis jetzt das Studium des Gesanges hier verbreitet und vorgeschritten.

Sobald diese ganze Masse zu Worte käme, müßte dies in breitem, großem Stil geschehen, während die zarten Effekte, die leichten und raschen Bewegungen für kleinere Orchester aufzusparen wären, welche der Komponist aus dieser musikalischen Völkerschar unschwer zusammenstellen und zu Dialogen verwenden könnte.

Außer den schillernden Farben, welche diese Unzahl verschiedenartiger Klänge in jedem Augenblick hervorzaubern könnte, ließen sich unerhörte harmonische Effekte erzielen, und zwar:

durch Teilung der 120 Violinen in acht oder zehn Stimmen, von den hohen Tönen der 40 Violen unterstützt: seraphischer, ätherischer Ausdruck im Pianissimo;

durch Teilung der Violoncells und Kontrabässe in der Tiefe, in langsamen Bewegungen: schwermütiger, religiöser Ausdruck im Mezzoforte;

durch die Vereinigung der tiefsten Töne der Klarinettenfamilie zu kleinem Orchester: düsterer Ausdruck im Forte und Mezzoforte;

durch die Vereinigung der tiefen Töne der Oboen, Englisch-Hörner und Quintfagotte zu kleinem Orchester, vermischt mit den tiefen Tönen der großen Flöten: Ausdruck religiöser Trauer im Piano;

durch die Vereinigung der tiefen Töne der Ophikleïden, Baßtuben und Hörner zu kleinem Orchester, vermischt mit den Pedaltönen der Tenorposaunen, den tiefsten Tönen der Baßposaunen und der sechzehnfüßigen (offenen Orgel-) Stimme: tiefernster, religiöser und ruhiger Ausdruck im Piano;

durch die Vereinigung der allerhöchsten Töne der kleinen Klarinetten, Flöten und kleinen Flöten zu kleinem Orchester: kreischender Ausdruck im Forte;

durch die Vereinigung der Hörner, Trompeten, Kornetts, Posaunen und Ophikleïden zu kleinem Orchester: Ausdruck des Pomphaften, Glänzenden im Forte;

durch die Vereinigung der 30 Harfen zu großem Orchester, mit der ganzen Masse der Streichinstrumente im Pizzikato, auf diese Weise in ihrer Gesamtheit eine neue gigantische Harfe mit 934 Saiten bildend: graziöser, glänzender, sinnlicher Ausdruck in allen Schattierungen;

durch die Vereinigung der 30 Pianofortes mit den sechs Glöckcheninstrumenten, den zwölf Paaren antiker Zimbeln, den sechs Triangeln (welche wie die Zimbeln von verschiedener Stimmung sein könnten) und den vier Halbmonden, ein metallisches Schlagorchester bildend: munterer und glänzender Ausdruck im Mezzoforte;

durch die Vereinigung der acht Paar Pauken mit den sechs kleinen und den drei großen Trommeln, ein kleines, fast ausschließlich rhythmisches Schlagorchester bildend: drohender Ausdruck in allen Schattierungen;

durch die Vereinigung der beiden Tamtams, der beiden Glocken und der drei großen Becken mit gewissen Akkorden der Posaunen: trauriger, unheilvoller Ausdruck im Mezzoforte.

Wer vermöchte alle instrumentalen Kombinationen aufzuzählen, welche sich aus der Verbindung jeder dieser verschiedenen Gruppen mit anderen, ihnen ähnlichen oder entgegenstehenden ergeben könnten.

Man könnte bilden: große Duette zwischen dem Orchester der Blasinstrumente und dem Orchester der Streichinstrumente;

zwischen einem dieser beiden Orchester und dem Chor; zwischen dem Chor und den Harfen und Pianofortes allein;

ein großes Trio zwischen dem Chor im Einklang und in der Oktave, den Blasinstrumenten im Einklang und in der Oktave, und den Violinen, Violen und Violoncells gleichfalls im Einklang und in der Oktave;

dasselbe Trio, begleitet von einem rhythmischen Motiv, ausgeführt von allen Schlaginstrumenten, den Kontrabässen, den Harfen und Pianofortes;

einen einfachen, doppelten oder dreifachen Chor ohne Begleitung;

eine Melodie für die vereinten Violinen, Violen und Violoncells, oder für die vereinigten Holzblasinstrumente, oder für die vereinigten Blechinstrumente, mit Begleitung eines Vokalorchesters;

eine Melodie für die Soprane oder Tenöre oder Bässe, oder für sämtliche Stimmen in der Oktave mit Begleitung eines Instrumental-Orchesters;

einen kleinen Chor, dessen Vortrag von dem großen Chor und einigen Instrumenten begleitet wird;

ein kleines Orchester, dessen Vortrag von dem großen Orchester und einigen Singstimmen begleitet wird;

eine feierlich-ernste, von allen Streicherbässen ausgeführte Kantilene, in der Höhe von den in verschiedene Stimmen geteilten Violinen, Harfen und Pianofortes begleitet;

eine feierlich-ernste, von allen Bläserbässen und von der Orgel ausgeführte Kantilene, in der Höhe durch Flöten, Oboen, Klarinetten und geteilte Violinen begleitet.

Und so weiter, und so weiter . . . .

Über das für ein so kolossales Orchester anzuwendende Einstudierungssystem kann ein Zweifel nicht bestehen, es würde dasselbe sein, welches für komplizierte, im ganzen oder im einzelnen schwer auszuführende Werke großen Stils in Frage kommt: das System der Partialproben. Der Dirigent müßte bei dieser analytischen Arbeit auf folgende Weise verfahren.

Ich setze voraus, daß er das Werk, welches er aufführen will, gründlich und bis in seine kleinsten Einzelheiten kennt. Zunächst wird er zwei Unterdirigenten ernennen, die in den Gesamtproben den Takt angeben und stets den Blick auf ihn gerichtet haben müssen, um den vom Mittelpunkte zu weit entfernten Gruppen die Tempoangaben des Hauptdirigenten zu übermitteln. (Der optische Telegraph ist immer noch der beste.)

Ferner hat er für jede der einzelnen Vokal- und Instrumentalgruppen Korrepetitoren zu bestimmen.

Dann wird er diese selbst erst Probe halten lassen, um sie vollständig mit der Art und Weise vertraut zu machen, wie sie beim Einstudieren des ihnen zufallenden Teiles zu verfahren haben.

Der erste wird, zunächst einzeln für sich, die ersten Soprane, dann die zweiten Soprane probieren lassen; später beide zusammen.

Der zweite Korrepetitor wird auf gleiche Weise mit den ersten und zweiten Tenören verfahren; ebenso der dritte mit den Bässen. Alsdann wird man drei Chöre, jeden aus einem Drittel der ganzen Masse bilden; zuletzt wird man den Chor in seiner Gesamtheit probieren lassen.

Um diese Chorstudien zu begleiten, wird man sich entweder einer Orgel oder eines von einigen Streichinstrumenten, Violinen und Bässen unterstützten Pianofortes bedienen.

Die Unterdirigenten und die Korrepetitoren des Orchesters werden, jeder für sich, nach derselben Methode einüben:

1. die ersten und zweiten Violinen erst einzeln, dann zusammen;
2. die Violen, Violoncells und Kontrabässe einzeln und zusammen;
3. die ganze Masse der Streichinstrumente;
4. die Harfen allein;
5. die Pianofortes allein;
6. die Harfen und Pianofortes zusammen;
7. die Holzblasinstrumente allein;
8. die Blechblasinstrumente allein;
9. alle Blasinstrumente zusammen;
10. die Schlaginstrumente allein, wobei namentlich auf reine Stimmung der Pauken zu achten ist;
11. die Schlaginstrumente mit den Blasinstrumenten zusammen;
12. zuletzt die ganze Vokal- und Instrumentalmasse unter der Oberleitung des Hauptdirigenten vereinigt.

Dies Verfahren wird zunächst eine vortreffliche Aufführung zur Folge haben wie man sie durch das alte System

(ist heute so ziemlich allgemein und mit Recht durchbrochen)

des Einstudierens mit sämtlichen Ausführenden zugleich, und bei Inanspruchnahme jedes Mitwirkenden nur für höchstens vier Proben, nicht erreichen könnte. Man vergesse dabei nicht, recht viele Stimmgabeln im Orchester zu verteilen, dies ist das einzige Mittel, die Stimmung einer solchen Menge, dem Charakter und der Temperatur nach so verschiedener Instrumente rein zu erhalten.

Das allgemeine Vorurteil bezeichnet die großen Orchester als lärmend; sind sie jedoch gut zusammengesetzt, gut eingeübt und geleitet, und führen sie wahrhaft gute Musik auf, so sollte man sie vielmehr gewaltig nennen; und in der Tat, nichts ist dem Sinne nach so verschieden, wie diese beiden Ausdrücke. Ein kleines, schwaches Vaudeville-Orchester kann lärmend wirken, während ein großes Orchester, bei geschickter Verwendung, von äußerster Zartheit und selbst bei leidenschaftlichen Stellen von größter Klangschönheit sein wird. Drei ungeschickt verwendete Posaunen können lärmend, unerträglich erscheinen, während unmittelbar darauf, in demselben Saale, zwölf Posaunen durch ihren bei aller Macht edlen Klang die Hörer zu entzücken vermögen.

Sehr beherzigenswert!

Großes Blech klingt eher weich. Dazu kommt, daß eine bedeutende Anhäufung von Blechmassen die Kraft eher mildert.

Zwei Trompeten, die scharf in ein Holz- und Streichorchester hineinfahren, können unter Umständen schroffere Wirkungen erzielen als ein Heer von Blechinstrumenten, die sich gegenseitig ergänzen.

Noch mehr: die Einklänge erlangen nur dann wirklichen Wert, wenn sie in größerer Vervielfältigung zur Ausführung kommen. So werden vier Geiger ersten Ranges, welche zusammen dasselbe Stück spielen, eine ziemlich unangenehme, vielleicht sogar abscheuliche Wirkung erzielen, während es bei einer Ausführung durch fünfzehn mittelmäßige Geiger ganz vortrefflich klingen würde.

Besonders das *pp* eines großen Streichorchesters ist unvergleichlich.

Daher sind kleine Orchester, selbst bei guten Leistungen der einzelnen Spieler, von so geringer Wirkung und folglich von so wenig Wert.

Aus den tausend Kombinationen, welche mit dem von uns beschriebenen Riesen-Orchester möglich sind, würde sich dagegen ein Reichtum an Harmonien, eine Mannigfaltigkeit von Klängen, eine Fülle von Kontrasten ergeben, mit denen nichts, was bisher in der Kunst geleistet wurde, zu vergleichen wäre; und vor allem eine unberechenbar gewaltige Wirkung von Melodie, Ausdruck und Rhythmus, eine durchdringende Kraft und ein wunderbares Empfindungsvermögen für die Schattierungen im ganzen und im einzelnen. Seine Ruhe wäre majestätisch wie ein schlummernder Ozean, seine Erregtheit würde an die Orkane der Tropen, seine explosive Kraft an das Getöse der Vulkane erinnern; man könnte darin die Klagen, das Gemurmel, das geheimnisvolle Rauschen der Urwälder, das Aufschreien, die Gebete, die Triumph- oder Trauergesänge eines seelenvollen, liebeglühenden, leidenschaftlich aufbrausenden Volkes wiedererkennen, sein Schweigen würde durch seine Feierlichkeit Furcht einflößen; sein Crescendo aber müßte selbst die widerstrebendsten Naturen schaudern machen, es würde emporwachsen gleich einer ungeheuren Feuersbrunst, die allmählich den ganzen Himmel in Flammen setzt!

Der Orchesterdirigent.

Theorie der Kunst des Dirigierens.

Die Musik ist wohl unter allen Künsten diejenige, welche die meisten Anforderungen stellt, deren Pflege am schwierigsten ist und deren Werke uns nur selten unter Bedingungen vorgeführt werden, die es ermöglichen ihren wahren Wert zu erkennen, ihren Charakter und tieferen Sinn klar zu erfassen.

Unter allen schaffenden Künstlern ist der Komponist fast der einzige, der von einer Menge Mittelspersonen abhängt, die zwischen ihm und dem Publikum stehen, von Mittelspersonen, die entweder einsichtsvoll oder beschränkt, freundlich oder feindlich gesinnt, eifrig oder nachlässig sind, und in deren Hand es liegt, seinem Werke zu glänzendem Erfolg zu verhelfen — oder es zu entstellen, herabzuziehen, ja selbst zu vernichten.

Man hat oft die Sänger als die gefährlichsten unter diesen Mittelspersonen bezeichnet; doch mit Unrecht, wie ich glaube; nach meiner Ansicht ist der Orchesterdirigent am meisten zu fürchten. Ein schlechter Sänger kann nicht mehr als seine eigene Rolle verderben; der unfähige oder übelgesinnte Dirigent aber richtet alles zu grunde. Ein Komponist muß sich noch glücklich schätzen, wenn der Orchesterdirigent, in dessen Hände er gefallen ist, nicht unfähig und böswillig zugleich ist; denn gegen den verderblichen Einfluß eines solchen ist kein Widerstand möglich. Das herrlichste Orchester wird gelähmt, die vortrefflichsten Sänger fühlen sich beengt, gefesselt; alle Energie, jedes Zusammenwirken geht verloren; unter einer solchen Direktion erscheinen die edelsten, kühnsten Kombinationen als Narrenspossen, der Enthusiasmus läßt seine Schwingen sinken, alle Begeisterung wird gewaltsam erstickt; der Engel hat keine Flügel mehr, das Genie verwandelt sich in einen überspannten Schwärmer oder in einen Schwachkopf, die göttliche Statue wird von ihrem Piedestal gestürzt und in den Schmutz gezogen; und, was das Schlimmste ist, Publikum und selbst mit großer musikalischer Intelligenz begabte Zuhörer sind gänzlich außerstande, falls es sich um Erstaufführungen neuer Werke handelt, die vom Orchesterdirigenten angerichteten Verwüstungen, seine Torheiten, Fehler und sonstigen Vergehen als solche zu erkennen.

Für alle klar zutage tretenden Mängel der Aufführung macht man nicht ihn, sondern seine Opfer verantwortlich. Übersieht er den Eintritt des Chores in einem Finale, verursacht er ein unstetes Schwanken zwischen Chor und Orchester oder zwischen entferntstehenden Instrumentalgruppen, beschleunigt oder verschleppt er das Tempo übermäßig, unterbricht er einen Sänger vor Abschluß einer Periode, so heißt es: die Chöre sind abscheulich, das Orchester hat keine feste Haltung, die Violinen haben die melodischen Linien verdorben; allen Mitwirkenden fehlt Schwung und Feuer, der Tenor hat sich geirrt, er kann seine Rolle nicht; die Harmonien sind verworren; der Komponist versteht nichts davon, wie man den Gesang begleiten muß, usw.

Nur beim Anhören schon bekannter und anerkannter Meisterwerke ist es dem urteilsfähigen Hörer möglich, den wirklich Schuldigen herauszufinden und den anderen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; die Zahl solcher Hörer ist jedoch so gering, daß deren Meinung nur wenig ins Gewicht fällt und daß sich der schlechte Dirigent trotz seines bösen Gewissens mit größter Gelassenheit in all seiner Unfähigkeit einem Publikum gegenüber behauptet, das einen vortrefflichen Sänger, dem die Stimme zufällig überschlüge, unnachsichtig auspfeifen würde.

Zum Glück sind es nur Ausnahmen, von denen ich hier spreche. Der fähige oder unfähige und zugleich böswillige Dirigent kommt selten vor.

Der gutwillige, aber unfähige Orchesterdirigent dagegen ist eine sehr gewöhnliche Erscheinung. Wenn auch bei einzelnen der vielen mittelmäßigen Dirigenten, die oft eine ihnen bedeutend überlegene Künstlerschar zu leiten haben, noch einige Zweifel über wirklich vorhandenen guten Willen bestehen könnten, so wird wohl niemand den Autor selbst im Verdacht haben, daß er dem Erfolge seines eigenen Werkes entgegenarbeite, und doch finden sich viele unter ihnen, die in dem Wahne, gut dirigieren zu können, ihre besten Partituren wider Willen selbst zu grunde richten.

Von Beethoven sagt man, daß er, mehr als einmal, Aufführungen seiner Symphonien verdorben habe, die er, selbst als seine Taubheit schon vollständig war, gern in eigener Person dirigierte. Um zusammenzubleiben kamen die Ausführenden schließlich überein, den leisen Tempoangaben des Konzertmeisters der ersten Violinen zu folgen, und Beethovens Taktierstab vollständig unbeachtet zu lassen. — Außerdem ist zu berücksichtigen, daß die Leitung einer Symphonie, einer Ouvertüre oder jeder anderen Komposition, deren Bewegungen lange Zeit dieselben bleiben, die nur wenig Veränderungen und selten größere Kontraste enthalten, ein Kinderspiel ist gegenüber der Direktion von Opern oder anderen Werken, in denen Rezitative, Arien und zahlreiche Orchesterzeichnungen mit nicht streng gemessenen Pausen (Fermaten) vorkommen. Das soeben angeführte Beispiel Beethovens veranlaßt mich zugleich zu der Bemerkung, daß mir die Leitung eines Orchesters, wenn schon für einen Blinden sehr schwierig, für einen Tauben aber ganz unmöglich scheint, mag die technische Geschicklichkeit, die er vor Verlust seines Gehörs besaß, noch so groß gewesen sein.

Der Orchesterdirigent muß **sehen** und **hören**, er muß gewandt und energisch sein, er muß Beschaffenheit und Tonumfang der Instrumente kennen und im Partiturlesen geübt sein; er muß außer dem ganz besonderen Talent, dessen wesentliche Eigenschaften wir zu erörtern versuchen wollen, noch andere, fast undefinierbare Gaben besitzen, ohne welche das unsichtbare Band zwischen ihm und den Ausführenden nicht

herzustellen ist, ohne welche es ihm unmöglich ist, diesen seine Empfindungen zu übertragen, und ohne welche ihm alle Macht der Herrschaft und zielbewußter Leitung verloren geht. Das ist dann kein Oberhaupt, kein Anführer mehr, sondern ein einfacher Taktschläger, vorausgesetzt, daß er überhaupt fähig ist, den Takt zu schlagen und ihn regelmäßig einzuteilen. — Man muß fühlen, daß er fühlt, versteht, ergriffen wird; dann überträgt sich sein Gefühl auf diejenigen, welche er leitet; sein inneres Feuer erwärmt sie, seine Begeisterung reißt sie mit fort, von ihm aus erstrahlt die Lebenskraft der musikalischen Kunst. Ist er dagegen gleichgültig, kalt, so lähmt er alles, was ihn umgibt, gleich jenen schwimmenden Eisbergen des Polarmeeres, deren Annäherung sich durch die plötzliche Abkühlung der Atmosphäre bemerkbar macht.

Die Aufgabe des Orchesterdirigenten ist sehr vielgestaltig. Er muß nicht nur im stande sein, ein Werk, welches die Ausführenden bereits kennen, nach den Intentionen des Autors zu dirigieren, sondern muß auch, falls es sich um ein für sie neues Werk handelt, ihnen dessen Kenntnis vermitteln können. Während der Proben hat er jeden der Mitwirkenden auf seine Fehler und Irrtümer aufmerksam zu machen und muß alle Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, derart zu verwenden wissen, daß er in möglichst kurzer Zeit den denkbar größten Nutzen aus ihnen zieht; denn in den meisten Städten Europas ist es um die Kunst der Musik so schlecht bestellt, sind die Musiker so gering besoldet und hat man die Notwendigkeit eingehenden Studiums so wenig erkannt, daß die größtmögliche Ausnutzung der Zeit zu den dringendsten Erfordernissen der Geschicklichkeit eines Dirigenten gehört. — Sehen wir nun zunächst, worin das Mechanische dieser Kunst besteht.

Die Kunst des Taktschlagens ist, obschon besonders hervorragende musikalische Eigenschaften dafür nicht erforderlich sind, dennoch ziemlich schwer zu erlernen und nur wenige besitzen sie tatsächlich. Die Zeichen, welche der Dirigent zu geben hat, sind zwar im allgemeinen sehr einfach, können aber doch in manchen Fällen, durch die Abteilungen und Unterabteilungen der Taktzeiten sehr mannigfaltig und verwickelt werden. — Der Dirigent muß vor allem eine klare Idee von den Hauptzügen und dem Charakter des Werkes haben, dessen Aufführung oder Proben er zu leiten hat, damit er, ohne Zögern und ohne Irrtum, die vom Komponisten beabsichtigten Tempi im voraus bestimmen kann. Hatte er keine Gelegenheit, von diesem selbst darüber Anweisungen zu erhalten, oder sind ihm dieselben nicht durch Überlieferung bekannt, so muß er die Angaben des Metronoms zu Rate ziehen und sie sorgfältig studieren; sie werden von den meisten Komponisten unserer Zeit zu Anfang und im Verlaufe ihrer Werke genau verzeichnet. Damit will ich jedoch nicht sagen, daß man die mathematische Regelmäßigkeit des Metronoms nachahmen soll, das würde jeder in dieser Weise ausgeführten Musik eine eisige Starrheit geben; ich zweifle sogar, daß es möglich ist, diese platte Einförmigkeit eine größere Anzahl von Takten hindurch beizubehalten. Nichtsdestoweniger ist das Metronom ein vortreffliches Hilfsmittel, um das Anfangstempo und die hauptsächlichen Veränderungen des Zeitmaßes eines Musikstückes kennen zu lernen.

Besitzt der Dirigent weder die Anweisungen des Komponisten, noch überlieferte oder durch das Metronom festzustellende Angaben, wie es bei Meisterwerken aus der Zeit vor Erfindung des Metronoms oft der Fall ist, so kann er sich nur an die üblichen, sehr unbestimmten Tempobezeichnungen halten und muß sich im übrigen auf sein natürliches Gefühl und sein Anpassungsvermögen an den Stil des Komponisten verlassen. Allerdings ist nicht zu leugnen, daß diese „Führer“ nur allzuoft ungenügend oder trügerisch sind. Man kann sich hiervon überzeugen, wenn man heutzutage Opern des älteren Repertoires in Städten aufführen hört, wohin die mündliche Überlieferung bezüglich der Temponahme dieser Werke nicht gedrungen ist. Unter zehn verschiedenen Arten von Tempo sind mindestens vier gänzlich verfehlt. Ich wohnte eines Tages der Aufführung eines Chors aus „Iphigenie auf Tauris“ in einem deutschen Theater bei; statt des Allegro non troppo zu vier Taktzeiten wurde ein Allegro assai zu zwei Taktzeiten genommen; es war also um das Doppelte zu rasch. Man könnte eine unzählige Menge ähnlicher Fehlgriffe anführen, die teils durch die Unwissenheit oder Sorglosigkeit des Dirigenten veranlaßt sind, teils dadurch entstehen, daß es selbst für den Begabtesten und Gewissenhaftesten oft tatsächlich schwierig ist, den genauen Sinn der italienischen Tempobezeichnungen festzustellen. Zweifellos wird niemand in Verlegenheit geraten, wenn es sich darum handelt, ein Largo von einem Presto zu unterscheiden. Hat das Presto zwei Taktzeiten, so wird ein nur etwas verständiger Dirigent bei Durchsicht der Passagen und Melodien des Musikstücks sehr bald denjenigen Grad der Schnelligkeit herausfinden, den der Autor im Sinne hatte. Kommt aber ein Largo in Frage, welches vier Taktzeiten hat, von einfacher melodischer Zeichnung ist und nur wenige Noten in jedem Takte enthält, welches Hilfsmittel steht dann dem unglücklichen Dirigenten zu Gebote, um das richtige Tempo zu treffen? und wie oft kann er sich täuschen? Die verschiedenen Grade langsamer Bewegung, die für ein solches Largo angewendet werden können, sind sehr zahlreich und in solchem Falle ist das subjektive Gefühl des Orchesterleiters dessen einzige Richtschnur, obgleich es sich hierbei viel mehr um die Empfindungen des Komponisten, als um die seinigen handelt. Die Tonsetzer dürfen es daher nicht unterlassen, ihre Werke mit Metronom-Angaben zu versehen, und Sache der Orchesterdirigenten ist es, dieselben genau zu studieren. Die Vernachlässigung dieses Studiums seitens der letzteren kommt einer Unredlichkeit gegen den Komponisten gleich.

Ich nehme an, daß der Dirigent sich mit den Tempi des aufzuführenden oder einzustudierenden Werkes vollständig vertraut gemacht hat; er will nun das rhythmische Gefühl, so wie es in ihm lebt, auf die seiner Leitung unterstellten Orchesterspieler übertragen, die Dauer eines jeden Taktes bestimmen, und diese Dauer von allen Mitwirkenden gleichmäßig einhalten lassen. Diese genaue, einheitliche Zusammenwirkung eines mehr oder weniger großen Orchester- oder Chorensembles läßt sich nur mittels gewisser, vom Dirigenten gegebener Zeichen erreichen.

Durch diese Zeichen werden die Haupteinteilungen: die Zeiten des einzelnen Taktes, sowie in vielen Fällen auch die Unterabteilungen: die halben Zeiten angegeben. Es ist wohl nicht nötig, den Unterschied zwischen guten und schlechten Taktteilen zu erklären; ich nehme an, daß ich zu Musikern spreche.

Der Orchesterdirigent bedient sich gewöhnlich eines kleinen, leichten Stabes von etwa $^1/_2$ Meter Länge (besser

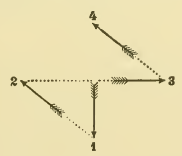
von weißer, als von dunkler Farbe, der größeren Sichtbarkeit wegen), den er in der rechten Hand hält, um mit ihm Anfang, Zwischenteilung und Ende eines jeden Taktes deutlich sichtbar zu bezeichnen. Der Violinbogen, der von einigen Konzertmeistern beim Dirigieren benutzt wird, eignet sich weniger dazu als der Stab. Der Bogen ist etwas biegsam; dieser Mangel an Festigkeit und der größere Widerstand, den er infolge seines Bezugs mit Pferdehaaren der Luft entgegensetzt, lassen seine Angaben weniger präzis erscheinen.

Der einfachste unter allen Takten, der zu zwei Taktteilen, wird sehr einfach angegeben. Nachdem der Dirigent den Stab so weit erhoben hat, daß sich seine Hand in gleicher Höhe mit seinem Kopfe befindet, markiert er den ersten Taktteil dadurch, daß er die Spitze des Stabes senkrecht von oben nach unten (soviel wie möglich durch Biegung des Handgelenkes, nicht durch Senken des ganzen Armes) niederläßt, und den zweiten Taktteil auf die umgekehrte Weise, indem er den Stab wieder erhebt; etwa so:



Da der Takt zu einem Zeitteil, namentlich für den Dirigenten, nichts anderes ist, als ein Takt zu zwei Zeitteilen in sehr raschem Tempo, so muß er ihn in derselben Weise wie den vorigen angeben. Durch die Notwendigkeit des Wiedererhebens des Stabes wird übrigens das Zeitmaß von selbst zweiteilig.

Bei dem Takt zu vier Zeiten ist es allgemein üblich, durch die erste Bewegung von oben nach unten den ersten guten Taktteil, also den Beginn des Taktes, zu markieren; die zweite Bewegung mit dem Stab von rechts nach links, schräg aufwärts, bezeichnet den zweiten (= ersten schlechten) Taktteil. Eine dritte, horizontal von links nach rechts, gibt den dritten (= zweiten guten) Taktteil an und eine vierte, schräg von unten nach oben, den vierten (= zweiten schlechten). Diese vier Bewegungen geben folgendes Bild:



Es ist von Wichtigkeit, daß der Dirigent bei diesen verschiedenen Bewegungen seinen Arm möglichst wenig gebraucht, und also den Stab keinen zu großen Raum durchlaufen läßt, denn jede dieser Bewegungen muß fast augenblicklich erfolgen, oder darf wenigstens nur einen, seiner Kürze wegen, kaum abzuschätzenden Augenblick in Anspruch nehmen. Wird dieser Augenblick abschätzbar, so entsteht, bei der vielfachen Zahl der Wiederholungen dieser Bewegungen, eine Verzögerung des ursprünglich beabsichtigten Tempos die sich durch eine sehr unangenehme Schwerfälligkeit im Vortrage des Orchesters bemerkbar macht. Außerdem hat diese Fehler noch zur Folge, daß der Dirigent unnötigerweise ermüdet und zu übertriebenen, fast lächerlichen Körperbewegungen verleitet wird, welche die Aufmerksamkeit des Publikums unwillkürlich auf sich ziehen.

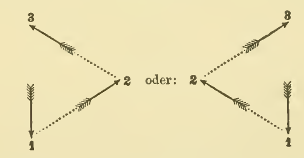
In dem Takt zu drei Taktzeiten ist die erste Bewegung von oben nach unten gleichfalls allgemein üblich, um den ersten Taktteil zu markieren, dagegen wird der zweite auf verschiedene Weise geschlagen. Die meisten Dirigenten schlagen ihn von links nach rechts:



einige deutsche Kapellmeister verfahren indes umgekehrt und führen den Stab von rechts nach links:



Diese letztere Methode hat den Nachteil, falls der Dirigent dem Orchester den Rücken zukehrt, wie es im Theater üblich ist, daß nur eine geringe Anzahl der Musiker die so wichtige Markierung des zweiten Taktteiles bemerken kann, da der Körper des Dirigenten diese Bewegung verbirgt. Das andere Verfahren ist besser, weil die zweite Bewegung nach außen erfolgt und der Stab daher, besonders wenn ihn der Dirigent etwas über die Schultern erhebt, allen vollkommen sichtbar bleibt. Steht der Dirigent so, daß er dem Orchester das Gesicht zuwendet, dann ist es gleichgültig, ob er den zweiten Taktteil nach rechts oder nach links schlägt. In allen Fällen aber wird der dritte Taktteil des dreizeitigen Taktes stets, wie der letzte im vierzeitigen, durch eine schräge Bewegung von unten nach oben angegeben:



Die Takte zu fünf und sieben Zeitteilen werden den Spielern dadurch kenntlich gemacht, daß man dieselben, statt sie durch spezielle Gesten zu bezeichnen, als eine Zusammensetzung von zwei einfachen Taktarten behandelt und zwar erstere als aus einem drei- und einem zweiteiligen, letztere als aus einem vier- und einem dreiteiligen Takte bestehend, annimmt. Man wird sie also auf folgende Weise markieren:



Takt zu sieben Zeitteilen:



Bei einer derartigen Einteilung der verschiedenen Taktarten ist angenommen, daß das Tempo ein gemäßigtes sei. Wäre es jedoch entweder sehr rasch oder sehr langsam, so würde dieses Verfahren nicht genügen. Wie schon erwähnt, kann der zweiteilige Takt, mag das Tempo so rasch sein, wie es wolle, nicht anders als auf die angegebene Weise geschlagen werden. Ist das Tempo jedoch ausnahmsweise sehr langsam, so muß der Dirigent die einzelnen Taktschläge noch einmal abteilen. Ein sehr rascher vierteiliger Takt muß dagegen mit nur zwei Schlägen bezeichnet werden, da die bei mäßigem Tempo üblichen vier Schläge dann so rasch aufeinander folgen müßten, daß sie dem Auge keinen sicheren Anhalt mehr gewährten und die Spieler nur beunruhigten, statt ihnen Sicherheit zu geben. Außerdem, und dies ist noch viel wichtiger, hemmt der Dirigent durch die unnötige Ausführung der vier Taktschläge den rhythmischen Schwung und verliert selbst alle Bewegungsfreiheit, die ihm bei der einfachen Teilung des Taktes in zwei Hälften erhalten bleiben würde.

In solchen Fällen ist es meist falsch, wenn die Komponisten das Zeichen des $\frac{4}{4}$-Taktes anwenden. Bei sehr lebhaftem Tempo sollten sie stets nur das Zeichen ₵ und nicht C vorschreiben, da letzteres den Dirigenten irreführen kann.

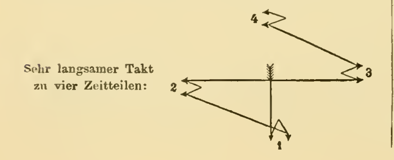
Ganz ebenso verhält es sich mit dem dreiteiligen, also dem sehr raschen $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takt. Man muß dabei von einer Markierung des zweiten Taktteiles ganz absehen, indem man bei dem ersten Schlag einen Taktteil länger verweilt und den Stab erst beim dritten wieder erhebt:



Es würde lächerlich sein, in einem Beethovenschen Scherzo sämtliche drei Taktteile markieren zu wollen.

Indes kann auch bei diesen Taktarten, wie bei dem Takt zu zwei Taktteilen, der entgegengesetzte Fall eintreten. Ist das Tempo sehr langsam, so muß man jeden Taktteil noch einmal abteilen, also acht Bewegungen für den vierteiligen, sechs für den dreiteiligen ausführen, indem man jede der bereits angegebenen Hauptbewegungen noch einmal, aber bedeutend verkürzt, wiederholt.

Sehr langsamer Takt zu vier Zeitteilen:



Sehr langsamer Takt zu drei Zeitteilen:



Der Arm muß bei diesen kurzen Nebenbewegungen, die wir für die Unterabteilungen des Taktes andeuteten, gänzlich unbeteiligt bleiben, dieselben dürfen nur durch das Handgelenk ausgeführt werden.

Die nochmalige Teilung der Hauptzeiten eines Taktes bezweckt, etwa eintretende rhythmische Differenzen zu verhindern, welche in der Zwischenzeit von einem Taktteil bis zum andern leicht im Orchester entstehen. Denn wenn der Dirigent während dieser, durch außerordentlich langsames Tempo ziemlich weit ausgedehnten Zwischenzeit keinerlei Zeichen gibt, bleiben die Ausführenden sich zu lange selbst überlassen, und da das rhythmische Gefühl nicht bei allen dasselbe ist, werden einige eilen und andere zurückhalten, und das Zusammenspiel wird bald gestört sein. Von dieser Regel könnte man nur abweichen, wenn man ein Orchester ersten Ranges zu dirigieren hat, das aus Virtuosen besteht, die sich untereinander gut kennen, zusammenzuspielen gewohnt sind, und das Werk, welches aufgeführt werden soll, fast auswendig wissen. Indes kann selbst unter diesen Umständen die Zerstreutheit eines einzigen Orchestermitgliedes einen Unfall herbeiführen. Soll man sich dieser Gefahr aussetzen? Ich weiß sehr wohl, daß sich manche Künstler in ihrer Eigenliebe verletzt fühlen, wenn sie so am Gängelbande geführt werden (gleich Kindern, wie sie sagen), aber für den Dirigenten, der die Vortrefflichkeit des Endresultates im Auge haben muß, kann eine solche Rücksichtnahme nicht maßgebend sein. Selbst bei einem Quartett findet man es selten, daß das individuelle Gefühl der Spieler dem Drange widersteht, seinen eigenen Weg zu gehen; bei einer Symphonie handelt es sich aber nur um die Auffassung des Dirigenten, von dieser Auffassung und der Kunst, sie in der Gesamtwirkung wiederzugeben, hängt die Vollkommenheit der Ausführung ab, während die Gefühlsneigungen einzelner, die noch dazu nicht miteinander übereinstimmen, durchaus nicht zugelassen werden dürfen.

Dies zugegeben, versteht man leicht, daß bei den sehr langsamen, zusammengesetzten Taktarten, wie $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ etc. eine Unterabteilung noch viel wichtiger ist. Diese Taktarten, bei denen der dreiteilige Rhythmus eine so große Rolle spielt, können indes auf verschiedene Weise zergliedert werden. Ist das Tempo lebhaft oder gemäßigt, so gibt man nur die einfachen Taktteile, entsprechend dem bei den analogen einfachen Taktarten angenommenen Verfahren, an.

Die Taktarten $\frac{6}{8}$ Allegretto und $\frac{6}{4}$ Allegro werden demnach wie die zu zwei Taktteilen· ₵ oder 2 oder $\frac{2}{4}$ geschlagen: $\frac{9}{8}$ Allegro schlägt man wie $\frac{3}{4}$ Moderato oder wie $\frac{3}{8}$ Andantino; $\frac{12}{8}$ Moderato oder Allegro wie den Takt zu vier einfachen Zeitteilen. Ist jedoch das Tempo Adagio oder gar Largo assai, Andante maestoso, so muß man, je nach Form der Melodie oder der vorherrschenden Figuren, entweder sämtliche Achtel, oder eine von einem Achtel gefolgte Viertelnote für jeden Taktteil angeben.



Bei diesem dreizeitigen Takt ist es nicht nötig, sämtliche neun Achtel zu markieren; der Rhythmus von einem Viertel, gefolgt von einem Achtel, genügt für jede Taktzeit.

In diesem Falle wendet man die für die einfachen Taktarten angezeigten kurzen Handbewegungen an; nur wird durch diese Unterabteilung jede Taktzeit in zwei ungleiche Hälften geteilt, weil es sich darum handelt, dem Auge den Wert sowohl der Viertelnote, als der Achtelnote darzustellen.

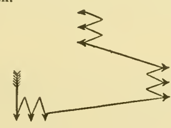
Ist das Tempo noch langsamer, so wird man, um jedes Schwanken zu vermeiden und ganz Herr der Aufführung zu bleiben, alle Achtel markieren, möge die Zusammensetzung der Taktarten sein, welche sie wolle.



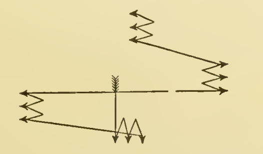
In diesen drei Taktarten, bei den vorgeschriebenen Tempi, wird der Dirigent im $\frac{6}{8}$-Takt drei Achtel für jeden Zeitteil, also drei nach unten und drei nach oben, schlagen:



für den $\frac{9}{8}$-Takt: drei nach unten, drei nach rechts, drei nach oben:



für den $\frac{12}{8}$-Takt: drei nach unten, drei nach links, drei nach rechts, drei nach oben:



Zuweilen tritt ein schwieriger Umstand ein, wenn z. B. in einer Partitur gewisse Stimmen, des Kontrastes wegen, dreiteilig rhythmisiert sind, während die anderen im zweiteiligen Rhythmus bleiben:



Sind die Stimmen der Blasinstrumente dieses Beispieles in den Händen sehr musikalischer Bläser, so ist keine Notwendigkeit vorhanden, die Markierung des Taktes zu ändern, und der Dirigent kann fortfahren, ihn in sechs Achtelnoten oder in zwei Zeiten geteilt anzugeben; da aber in den meisten Fällen, in dem Augenblick, wo durch Anwendung der synkopierten Form der dreiteilige Rhythmus zu dem zweiteiligen hinzutritt, der größte Teil der Mitwirkenden ins Schwanken zu kommen pflegt, will ich hier das Mittel angeben, wodurch man ihnen zur Sicherheit verhelfen kann. Die Unruhe, in welche das plötzliche Eintreten dieses unerwarteten Rhythmus, dem der übrige Teil des Orchesters widerstrebt, die Ausführenden versetzt, veranlaßt dieselben stets, instinktmäßig einen Blick auf den Dirigenten zu werfen, wie um von ihm Beistand zu verlangen. Dieser muß dann gleichfalls seinen Blick auf sie richten, sich ein wenig nach ihnen hinwenden und ihnen durch leichte Handbewegungen den dreizeitigen Rhythmus bezeichnen (als wenn der Takt wirklich drei Zeitteile enthielte), doch muß es so geschehen, daß die Violinen und anderen Instrumente, welche den zweiteiligen Rhythmus beibehalten, diese Veränderung, die sie vollständig in Verwirrung bringen würde, nicht bemerken. Durch diese Übereinkunft wird bewirkt, daß der neue, dreiteilige Rhythmus, da er vom Dirigenten heimlich angegeben wird, auch wirklich mit Sicherheit zur Ausführung kommt, während der zweiteilige, als schon vorher feststehend, ohne Mühe seinen Fortgang findet, obgleich ihn der Dirigent nicht mehr bezeichnet.

Andererseits ist aber, meiner Ansicht nach, nichts verwerflicher und dem gesunden musikalischen Sinne mehr widerstrebend, als die Anwendung dieses Verfahrens bei Stellen, bei denen nicht zwei verschiedene, einander entgegenstehende Rhythmen zusammentreffen, sondern nur der Eintritt von Synkopen stattfindet. Teilt der Dirigent den Takt nach der Zahl der darin enthaltenen Akzente, so zerstört er damit die Wirkung der synkopierten Form für alle Hörer, die ihn sehen, und setzt an Stelle eines Rhythmus von pikantem Reiz eine ganz gewöhnliche Taktveränderung. Dieser Fall tritt ein. wenn man bei folgender Stelle aus Beethovens Pastoralsymphonie die Akzente statt der Taktzeiten markiert:



also die über den Noten angedeuteten sechs Bewegungen ausführt, statt der bis dahin angewendeten vier Taktschläge, die allein die Synkope bemerkbar und fühlbar werden lassen:

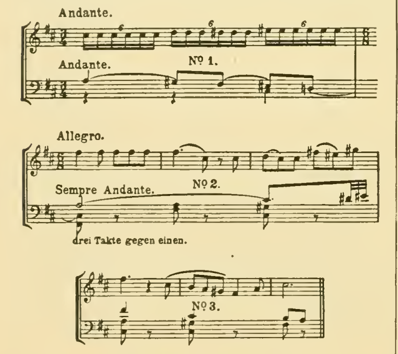
Andante.

Diese freiwillige Unterwerfung unter eine rhythmische Form, welcher der Komponist gerade entgegengestrebt wissen will, ist einer der größten Stilfehler, den ein Dirigent begehen kann.

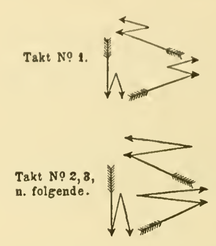
Eine andere Schwierigkeit, die den Dirigenten sehr beunruhigen kann und der gegenüber er seiner ganzen Geistesgegenwart bedarf, entsteht durch die Übereinanderstellung verschiedener Taktarten. Es ist leicht, eine Taktart zu zwei zweiteiligen Zeiten zugleich mit einer unter- oder übergestellten anderen Art zu zwei dreiteiligen Zeiten zu dirigieren, falls beide dasselbe Tempo behalten; ihre Dauer ist dann gleich, und es ist nur nötig, sie in ihre Hälften abzuteilen und die beiden Haupttaktteile zu markieren:



Wenn jedoch in einem Stücke von langsamer Bewegung eine neue Figur in raschem Tempo eingeführt wird, und wenn der Komponist, entweder um die Ausführung des raschen Tempos zu erleichtern, oder weil es unmöglich war, eine andere Schreibweise anzuwenden, für dieses neue Tempo die entsprechenden kurzen Taktarten angenommen hat, so können alsdann zwei oder gar drei solcher kürzeren Takte mit **einem** langsamen zusammentreffen:

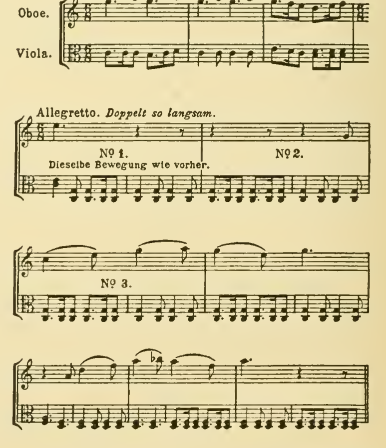


Die Aufgabe des Dirigenten ist es, diese verschiedenen, an Zahl so ungleichen Takte, und die voneinander so stark abweichenden Tempi gemeinsam fortschreiten zu lassen und zusammenzuhalten. In dem gegebenen Beispiel wird ihm dies gelingen, wenn er damit beginnt, die Zeiten vom Takt Andante No. 1 an, welcher dem Eintritt des Allegro $\frac{6}{8}$ vorausgeht, zu teilen, und diese Teilung dann weiter beibehält, doch so, daß er sie noch auffallender hervorhebt. Die Spieler des Allegro $\frac{6}{8}$ begreifen dann, daß die zwei Bewegungen des Dirigenten den zwei Taktzeiten ihres kleinen Taktes gelten, und die Spieler des Andante wissen, daß dieselben Bewegungen für sie nur einen **geteilten** Zeitteil ihres großen Taktes bedeuten.



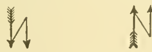
Dies ist, wie man sieht, im Grunde genommen ziemlich einfach, weil die Teilung des kleinen Taktes und die Unterabteilungen des großen Taktes miteinander übereinstimmen. Das folgende Beispiel dagegen, in welchem ein langsamer Takt über zwei kurzen steht, ohne daß diese Übereinstimmung vorhanden ist, bietet größere Schwierigkeiten.

Allegro assai.



Hier werden die drei Takte Allegro assai, welche dem Allegretto vorausgehen, wie gewöhnlich in zwei einfachen Taktteilen geschlagen. In dem Augenblicke, wo das Allegretto beginnt, dessen Takte noch einmal so lang als die vorhergehenden, von den Violen beibehaltenen sind, markiert der Dirigent zwei **geteilte**

Taktzeiten für den großen Takt durch zwei (ungleiche) Schläge nach unten und zwei andere nach oben:



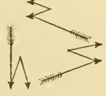
Die beiden Hauptbewegungen des Dirigenten teilen den großen Takt in der Mitte und machen den Wert desselben den Oboen verständlich, ohne die Violen zu beirren, während die kürzeren Nebenbewegungen die kleinen Takte in der Mitte teilen, wodurch die Violen ihre rasche Bewegung beibehalten können. Von Takt No. 3 an unterläßt es der Dirigent, die großen Takte in vier Zeiten zu teilen, wegen des dreiteiligen Rhythmus der hier eintretenden Melodie des $\frac{6}{8}$-Taktes, dem diese Teilung widerstreben würde. Er begnügt sich, von da ab nur die zwei Zeitteile des großen Taktes anzugeben, denn die an ihren raschen Rhythmus nun bereits gewöhnten Violen werden denselben leicht fortsetzen, indem ihnen klar geworden ist, daß jede Bewegung des Taktstockes den Anfang ihrer kurzen Takte andeutet.

Aus dem Vorhergehenden ist ersichtlich, wie sehr man sich davor hüten muß, die Zeiten eines Taktes zu teilen, falls ein Teil der Instrumente oder Singstimmen auf diesen Zeitteilen Triolen auszuführen hat. Eine solche, die zweite Note der Triole mitten durchschneidende Teilung würde die Ausführung schwankend, ja vielleicht ganz unmöglich machen. Man muß dieselbe sogar schon eine kurze Zeit vor dem Eintritt eines dreiteiligen Rhythmus oder einer Melodie in Triolen vermeiden, damit die Ausführenden nicht das Gefühl eines dem bisherigen ganz entgegengesetzten Rhythmus im voraus erhalten.

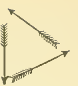




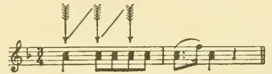
In diesem Beispiel ist die Unterabteilung des ganzen Taktes in sechs, also die Teilung der einzelnen Zeiten zu zwei, vorteilhaft und für den Takt No. 1 vollständig geeignet, man hat also folgende Bewegungen auszuführen:



Bei Beginn des zweiten Taktes jedoch muß man von einer Unterteilung absehen und sich auf die einfachen Bewegungen:

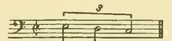


beschränken, wegen der beim dritten Viertel dieses Taktes eintretenden Triolen, denen die Doppelbewegungen sehr hinderlich sein würden. In der berühmten Ballszene in Mozarts Don Juan, bei welcher drei Orchester, in ebensoviel verschiedenen Taktarten mitzuwirken haben, ist die Schwierigkeit, dieselben zusammenzuhalten, nicht so groß, als man glaubt. Es genügt, jeden Taktteil des Tempo di minuetto durch einen Schlag nach unten zu markieren:



Einmal im Zusammengehen begriffen, passen die beiden Tempi Allegro, das kleine im $\frac{3}{8}$-Takt, wovon ein ganzer Takt ein Drittel (also einen Zeitteil) vom Menuettakte, und das andere im $\frac{2}{4}$-Takte, von dem ein ganzer Takt zwei Drittel (also zwei Zeitteile) vom Menuettakte ausmacht, ebensogut zu einander, wie zum Hauptthema, und schreiten ohne die geringste Schwierigkeit miteinander fort. Die Hauptsache ist nur, sie zur rechten Zeit einsetzen zu lassen.

Ein grober Fehler, den ich begehen sah, besteht darin, das Zeitmaß eines Musikstücks zu zwei Zeitteilen in die Länge zu ziehen, wenn Triolen in halben Noten vorkommen:



In solchem Falle macht die dritte halbe Note den Takt durchaus nicht länger, wie manche Dirigenten anzunehmen scheinen. Nach Belieben kann man, wenn das Tempo langsam oder gemäßigt ist, derartige Stellen mit drei Taktschlägen markieren, die Dauer des ganzen Taktes muß jedoch unter allen Umständen dieselbe bleiben. Kommen solche Triolen in sehr kurzen zweiteiligen Takten (Allegro assai) vor, so würde man durch die drei Taktschläge Verwirrung hervorrufen; es dürfen also nur zwei erfolgen; der eine abwärts, auf die erste halbe Note, der andere aufwärts, auf die dritte. Bei der Raschheit des Tempos unterscheiden sich diese beiden Taktschläge wenig von jenen des Taktes zu zwei gleichen Zeitteilen und sind für die im zweiteiligen Rhythmus bleibenden anderen Orchesterstimmen nicht hinderlich.



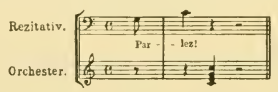
Betrachten wir nun das Verhalten des Dirigenten beim Rezitativ. Da hierbei der Sänger oder der rezitierende Instrumentalist nicht an eine bestimmte Takt-

einteilung gebunden ist, kommt es darauf an, dessen Vortrag aufmerksam zu folgen, die Akkorde oder sonstigen Instrumentalstellen, mit denen das Rezitativ untermischt ist, vom Orchester bestimmt und gleichmäßig angeben zu lassen, und einen etwa eintretenden Harmoniewechsel, falls das Rezitativ von gehaltenen Noten oder von einem Tremolo in mehreren Stimmen begleitet ist, rechtzeitig zu markieren, wobei unter den letzteren zuweilen die verborgenste Stimme gerade diejenige ist, auf welche der Dirigent die meiste Aufmerksamkeit zu richten hat, falls nämlich aus deren Bewegung der Akkordwechsel hervorgeht.



In diesem Beispiel hat der Dirigent, während er der rezitierenden, sich also nicht streng im Takt bewegenden Stimme folgt, vor allem die Violastimme zu beachten und darauf zu sehen, daß sie im Anfange des zweiten Taktes zur rechten Zeit vom ersten zum zweiten Taktteil, also von *F* zu *E*, fortschreitet; da diese Stimme von mehreren Spielern ausgeführt wird, könnten sonst einige von ihnen das *F* länger halten als die andern, woraus eine vorübergehende Dissonanz entstände.

Viele Dirigenten haben die Gewohnheit, beim Dirigieren von Rezitativen die vorgeschriebene Takteinteilung ganz unberücksichtigt zu lassen und einen guten Taktteil aufwärts zu schlagen, falls ein kurzer Orchesterakkord darauf folgt, selbst wenn dieser Akkord auf einen schlechten Taktteil trifft. Bei einer Stelle wie der folgenden:



erheben sie den Arm mit Eintritt der Viertelpause zu Anfang des Taktes und senken ihn beim zweiten Taktteil, um den Einsatz des Orchesterakkordes zu bezeichnen. Ich kann ein solches durch nichts gerechtfertigtes Verfahren nicht billigen, da es oft Unfälle in der Ausführung im Gefolge haben wird. Auch sehe ich keinen Grund, warum man im Rezitativ aufhören soll, den Takt regelmäßig zu teilen und die wirklichen Zeitteile an ihrer gewöhnlichen Stelle, wie bei der streng taktmäßigen Musik, zu markieren. Ich rate daher, im vorhergehenden Beispiele den ersten Taktteil wie gewöhnlich abwärts zu schlagen und beim Eintritt des Akkordes auf dem zweiten Taktteil den Stab nach links zu bewegen, wie überhaupt in anderen, ähnlichen Fällen stets den Takt regelmäßig einzuteilen. Außerdem ist es sehr wichtig, ihn entsprechend dem vom Komponisten vorher bezeichneten Tempo einzuteilen und dabei nicht zu vergessen, falls es sich um ein Allegro oder Maestoso handelt und die rezitierende Stimme längere Zeit ohne Begleitung gesungen hat, alle Taktteile beim Wiedereintritt des Orchesters anzugeben, wie es einem Allegro oder Maestoso zukommt. Für sich allein hat das Orchester meist nur Musik in regelmäßigem Takte auszuführen; nicht in strengem Takte spielt es nur dann, wenn es eine rezitierende Singstimme oder ein rezitierendes Instrument begleitet. Kommt es ausnahmsweise vor, daß das Orchester oder der Chor selbst oder ein Teil von ihnen ein Rezitativ auszuführen hat und es sich also darum handelt, eine größere Anzahl von Ausführenden, sei es im Unisono oder mehrstimmig, aber ohne bestimmten Takt gleichmäßig zusammen fortschreiten zu lassen, so ist der Dirigent selbst der eigentlich Rezitierende, welcher jedem Taktteil die ihm angemessen scheinende Dauer zukommen läßt. Je nach Gestalt der Phrase markiert er bald die Hauptteile, bald die Unterteile des Taktes, bald die Akzente, bald etwa vorkommende Sechzehntelnoten, kurz er bezeichnet mit seinem Taktstocke die melodische Form des Rezitativs. Selbstverständlich haben die Ausführenden, die ihre Noten fast auswendig wissen müssen, ihren Blick stets auf ihn zu richten, da sonst weder Sicherheit noch Zusammenspiel möglich ist.

Für gewöhnlich, selbst bei streng taktmäßiger Musik, muß der Dirigent fordern, daß die unter seiner Leitung stehenden Musiker ihn beim Spielen so oft wie möglich ansehen. Ein Orchester, das nicht auf den Taktstock des Dirigenten blickt, hat überhaupt keinen Dirigenten. Oft, z. B. nach einer Fermate, ist der Dirigent gezwungen, mit der Angabe des den Wiedereintritt des Orchesters bezeichnenden Taktschlages so lange zu warten, bis er die Blicke aller Mitwirkenden auf sich gerichtet sieht. Es ist Sache des Dirigenten, die Musiker während der Proben daran zu gewöhnen, daß sie ihn im entscheidenden Momente alle zugleich ansehen.



Wird diese von mir angegebene Regel z. B. bei vorstehendem Beispiel nicht beachtet, so können — da die erste Note durch eine Fermate unbestimmt verlängert ist, — die darauf folgenden Noten



nicht mit dem nötigen Schwunge und nicht präzis zusammen ausgeführt werden, denn ohne auf den Taktstock zu blicken, ist es für die Musiker unmöglich, zu wissen, wann der Dirigent auf den zweiten Taktteil übergeht, d. h. das durch die Fermate vorübergehend aufgehobene Tempo wieder aufnimmt.

Diese für die Mitwirkenden bestehende Verpflichtung, den Dirigenten anzusehen, legt aber auch diesem die Pflicht auf, sich seinerseits allen sichtbar zu machen. Mag die Aufstellung des Orchesters sein, wie sie will, ob auf Stufen oder auf ebener Fläche, der Dirigent muß seinen Platz stets so auswählen, daß er im Mittelpunkt aller Blicke steht. Um dies erreichen zu können, bedarf er eines besonders erhöhten Platzes, und zwar muß die von ihm eingenommene Stellung desto höher sein, je größer die Anzahl der Mitwirkenden und je weiter der von ihnen eingenommene Raum ist. Sein Pult darf nicht zu hoch sein, damit das die Partitur tragende Brett nicht sein Gesicht verdeckt. Denn sein Gesichtsausdruck spielt bei dem Einfluß, den er ausübt, eine

große Rolle, und wenn der Dirigent für ein Orchester, das ihn nicht anzublicken versteht oder nicht anblicken will, so gut wie nicht vorhanden ist, so ist er es ebensowenig für ein Orchester, das ihn nicht völlig sehen kann.

Lärmende Schläge mit dem Taktstock auf das Pult oder Stampfen mit dem Fuße sind unbedingt zu tadeln. Das sind nicht nur schlechte Hilfsmittel, das ist eine Barbarei. Nur wenn die Choristen in einem Theater infolge szenischer Vorgänge den Taktstock zu sehen verhindert sind, ist der Dirigent gezwungen, den Choreinsatz der Sicherheit halber durch Markieren des vorhergehenden Taktteiles mit einem leichten Schlage auf das Pult anzugeben. Dieser Ausnahmefall ist der einzige, der irgend welches geräuschvolle Zeichen beim Taktieren rechtfertigen kann; immerhin bleibt aber zu bedauern, daß es überhaupt nötig ist, dergleichen anzuwenden.

Da wir von den Choristen und ihrer Wirksamkeit auf der Bühne sprechen, dürfte es angebracht sein, hier zu erwähnen, daß die Chordirektoren sich oft erlauben, hinter den Kulissen den Takt zu schlagen ohne den Taktstock des Dirigenten sehen zu können, oft sogar ohne das Orchester zu hören. Daraus folgt, daß dieser willkürliche, mehr oder weniger schlecht angegebene Takt, der mit dem des Dirigenten gar nicht übereinstimmen kann, unvermeidlich eine rhythmische Differenz zwischen Chor und Orchester nach sich ziehen muß, wodurch das Zusammenwirken, statt gefördert, gestört wird.

Es gibt außerdem noch eine andere traditionelle Barbarei, die jeder einsichtsvolle und energische Orchesterdirigent abzuschaffen die Pflicht hat. Für Chöre oder Instrumentalsätze, die hinter der Szene, oft ohne Mitwirkung des Hauptorchesters, aufzuführen sind, ist ein zweiter Dirigent durchaus notwendig. Begleitet jedoch das Hauptorchester diese Gruppe, so ist der erste Dirigent, der diese Musik von fern vernimmt, streng gebunden, sich von dem zweiten leiten zu lassen und dessen Taktangaben mittelst des Gehörs zu folgen. Wenn aber, wie es in der neueren Musik öfters vorkommt, der Vollklang des großen Orchesters den ersten Dirigenten hindert, das fern von ihm Ausgeführte zu hören, dann ist die Zuhilfenahme eines den Rhythmus überleitenden Mechanismus unerläßlich, um eine fortwährende, im Augenblick wirkende Verbindung zwischen ihm und den fernstehenden Ausführenden herzustellen. Zu diesem Zweck sind verschiedene, mehr oder weniger sinnreiche Versuche gemacht worden, deren Resultat aber nicht überall den gehegten Erwartungen entsprochen hat. Nur das elektrische Metronom von Verbrugghe im Brüsseler Theater läßt nichts zu wünschen übrig. Es besteht zum Teil aus Kupferdrähten, die, von einer unter dem Bühnenraum befindlichen Voltaischen Säule ausgehend, das Pult des Dirigenten mit einem, in beliebiger Entfernung von demselben, vor einem Brett beweglich hängenden Taktstock in Verbindung bringen. Am Dirigentenpulte ist eine, den Pianofortetasten ähnliche Kupfertaste angebracht, die an ihrer unteren Fläche mit einer kleinen Erhöhung, die etwa 3 bis 4 Linien beträgt, versehen ist. Dicht unter dieser Erhöhung befindet sich ein mit Quecksilber gefülltes kupfernes Näpfchen. Sobald der Dirigent irgend einen Taktteil markieren will, drückt er mit dem Zeigefinger der linken Hand (in der rechten hält er wie sonst den Taktstock) die kupferne Taste nieder, wodurch die an derselben befindliche Erhöhung mit dem Quecksilber in Berührung kommt und infolge der nun hergestellten elektrischen Verbindung der am anderen Ende der Kupferdrähte hängende Taktstock eine schwingende Bewegung macht. Das Entstehen der elektrischen Verbindung und die Bewegung des Taktstockes erfolgen im selben Augenblick, mag die Entfernung noch so groß sein. Die Musiker hinter der Szene, deren Blicke auf den elektrischen Taktstock gerichtet sind, stehen auf diese Weise so gut wie unter unmittelbarer Leitung des Dirigenten, der, falls es darauf ankäme, aus der Mitte des Pariser Opernorchesters heraus eine Musikaufführung in Versailles leiten könnte. Nur ist es wichtig, sich im voraus mit den Choristen oder deren Chordirektor (falls ein solcher der größeren Vorsicht halber vorhanden ist) über die Art des Taktierens zu verständigen: ob der Dirigent alle Haupttaktteile oder nur den ersten markieren wird. Denn die Schwingungen des elektrischen Taktstockes erfolgen nur in einer Richtung, von hinten nach vorn, geben daher in dieser Beziehung keinen Anhalt.

Als ich mich zum ersten Male dieses eben beschriebenen, wertvollen Apparates in Brüssel bediente, zeigte sich ein Übelstand beim Gebrauche desselben. Jedesmal nämlich schlug die kupferne Taste beim Niederdrücken an eine andere kupferne Platte an, und trotz der sanftesten Berührung derselben entstand ein kurzes Geräusch, welches während der in der Orchesterbegleitung vorkommenden Pausen die Aufmerksamkeit des Publikums, sehr zum Nachteil der musikalischen Wirkung, erregte. Ich machte Herrn Verbrugghe auf diesen Übelstand aufmerksam, der darauf an Stelle der unteren Kupferplatte das schon erwähnte Quecksilbernäpfchen anbrachte, in welches die Erhöhung der Taste sich senkt, und zwar ohne ein störendes Geräusch hervorzubringen. Nur der überspringende elektrische Funke ist beim Gebrauch dieses Apparates noch wahrzunehmen, aber das Knistern desselben ist so schwach, daß es vom Publikum nicht bemerkt wird. Dieses Metronom ist mit wenig Kosten herzustellen; es kommt höchstens auf 400 Francs zu stehen. Die großen Opernhäuser, die Kirchen und Konzertsäle sollten schon längst damit versehen sein. Außer im Brüsseler Theater findet man den Apparat indes nirgends. Dies könnte unglaublich erscheinen, wüßte man nichts von der Sorglosigkeit vieler Bühnenleiter, denen die Musik nur Mittel zum Zweck ist, kennte man nicht ihren instinktiven Widerwillen gegen alles, was dem gewohnten Schlendrian entgegensteht, ihre Gleichgültigkeit gegen die Kunstinteressen, ihren Geiz, wenn es sich um Ausgaben zum Besten der Musik handelt; wüßte man nicht, wie Kenntnis selbst in den elementarsten Fragen unserer Kunst gerade denen abgeht, in deren Händen das Geschick derselben ruht.

Ich habe noch nicht alles über jene gefährlichen Mithelfer, die man Chordirektoren nennt, gesagt. Man findet unter ihnen nur sehr wenige, die wirklich befähigt sind, eine musikalische Aufführung so zu leiten, daß sich der Orchesterdirigent auf sie verlassen kann. Er muß sie also sehr sorgfältig überwachen, falls er ihrer Mitwirkung bedarf. Die am meisten zu Fürchtenden sind diejenigen, welche infolge ihres hohen Alters Energie und Gewandtheit verloren haben. Für sie ist die Durchführung eines jeden etwas raschen Tempos unmöglich. Mag das Anfangstempo eines ihrer Leitung anvertrauten Tonstückes noch so lebhaft sein, nach und nach wird es sich immer mehr verzögern, bis der Rhythmus schließlich bei einem gewissen Grade mittlerer Langsamkeit angelangt ist, der ungefähr der Blutzirku-

lation ihres schwach gewordenen Organismus entspricht. Es muß jedoch hinzugefügt werden, daß nicht nur Greise es sind, die den Dirigenten solcher Gefahr aussetzen; man findet auch Leute im kräftigsten Alter, jedoch mit schlaffem Temperament, deren Blut ihren Körper „moderato“ zu durchfließen scheint. Haben sie ein Allegro assai zu leiten, so lassen sie es nach und nach zum Moderato werden; ist es dagegen ein Largo oder ein Andante sostenuto, so werden sie es, falls das Musikstück nicht sehr kurz ist, lange vor dem Schluß bis zum Moderato beschleunigt haben. Das Moderato ist eben ihr natürliches Tempo, und sie kommen unfehlbar immer wieder darauf zurück, wie ein Pendel, dessen Schwingungen man momentan beschleunigt oder verzögert hat. Diese Menschen sind die geborenen Feinde aller charakteristischen Musik, jeden Stils. Mögen sich die Orchesterdirigenten um jeden Preis vor ihrer Mithilfe bewahren!

In einer großen Stadt, die ich nicht nennen will, handelte es sich eines Tages darum, einen ganz einfachen Chor im $\frac{6}{8}$-Takte, Tempo Allegretto, hinter der Szene aufzuführen. Die Mitwirkung des Chordirektors war notwendig, und dieser war ein alter Mann. . . . . Das Tempo dieses Chores wurde durch die vorausgehende Orchestereinleitung bestimmt, und unser Nestor folgte demselben auch während der ersten Chortakte, so gut es ging, bald jedoch wurde er so langsam, daß es unmöglich war, fortzufahren, ohne das Musikstück geradezu lächerlich erscheinen zu lassen. Man fing zwei-, drei-, viermal von vorn an; man brachte eine gute halbe Stunde mit immer erregter werdenden Anstrengungen zu, stets mit demselben Mißerfolg. Dem braven Manne war die Einhaltung des Allegrettotempos schlechterdings unmöglich. Zuletzt ersuchte ihn der ungeduldig gewordene Orchesterdirigent, gar nicht mehr zu dirigieren; er hatte einen Ausweg gefunden, indem er die Choristen veranlaßte, in einem gewissen Marschtempo die Füße abwechselnd zu heben, ohne dabei ihren Platz zu verändern. Da dieses Tempo dem zweiteiligen Rhythmus des $\frac{6}{8}$-Allegretto auf das genaueste entsprach, führten die, durch ihren Chordirigenten nun nicht mehr gehinderten Choristen das Musikstück aus, als ob sie marschierend sängen und zwar vollkommen exakt, ohne jede Verzögerung.

Nichtsdestoweniger gebe ich zu, daß manche Chordirektoren oder zweite Orchesterdirigenten zuweilen wirklich nützlich und selbst unentbehrlich sind, um die Gesamtwirkung großer Massen von Ausführenden aufrechtzuerhalten, falls es unumgänglich nötig ist, dieselben so aufzustellen, daß ein Teil der Musiker oder Choristen dem Dirigenten den Rücken zukehrt. Dieser bedarf dann einer gewissen Anzahl von Unterdirigenten, die vor denjenigen Mitwirkenden stehen müssen, die den Dirigenten nicht sehen können, um ihnen dessen Taktangaben zu wiederholen. Damit diese Wiederholungen ganz präzis erfolgen, müssen sich die Unterdirigenten davor hüten, den Taktstock des Dirigenten auch nur einen Augenblick aus den Augen zu verlieren. Sobald sie, um in ihrer Partitur nachzusehen, nur drei Takte lang nicht auf ihn blicken, macht sich sofort eine Differenz zwischen ihrem Takt und dem seinen bemerkbar — und alles ist verloren.

Bei einem Musikfest in Paris, wo 1200 Ausführende unter meiner Leitung standen, mußte ich fünf Chordirektoren für den Sängerchor, sowie zwei Unterdirigenten für das Orchester (einen für die Blasinstrumente und einen für die Schlaginstrumente) verwenden. Ich hatte ihnen dringend anempfohlen, mich unaufhörlich anzusehen; sie vergaßen es nicht, und unsere, ohne die mindeste rhythmische Differenz sich hebenden und senkenden acht Taktstäbe erzielten ein so vollkommenes Zusammenwirken der 1200 Musiker, wie man es bis dahin noch nicht erlebt hatte. Mit einem oder mehreren elektrischen Metronomen wird es jetzt wahrscheinlich nicht mehr nötig sein, zu diesem Hilfsmittel zu greifen. Man kann tatsächlich einen Chor, der dem Dirigenten den Rücken zukehrt, auf diese Weise ohne Mühe leiten; doch sind in solchem Falle aufmerksame und verständnisvolle Unterdirigenten immerhin einer Maschine vorzuziehen.

Sie haben nicht nur den Takt zu schlagen, wie die Metronome, sondern müssen auch zu den ihnen nahestehenden Gruppen sprechen, um sie auf die verschiedenen Nuancen aufmerksam zu machen und ihnen nach vorausgegangenen Pausen den Moment ihres Wiedereintritts zu bezeichnen. In einem amphitheatralisch im Halbkreis gebauten Lokale kann der Dirigent ganz allein eine beträchtliche Anzahl von Ausführenden leiten, da aller Augen sich dann sehr leicht auf ihn richten. Trotzdem möchte ich die Verwendung einer gewissen Anzahl von Unterdirigenten der Einheit der individuellen Leitung vorziehen, wegen der großen Entfernung der an den äußersten Enden stehenden Sänger oder Instrumentalisten. Je weiter der Dirigent von den Mitwirkenden entfernt ist, desto geringer wird der Einfluß, den er auf sie ausübt. Am besten würde es sein, mehrere Unterdirektoren und außerdem noch mehrere Metronome zu haben, welche die Haupttaktteile vor ihren Augen schlagen.

Wir kommen jetzt zu der Frage, ob der Dirigent stehen oder sitzen soll. Wenn es einesteils in den Theatern, wo man Werke von sehr langer Dauer aufführt, für den Dirigenten recht schwer ist, der durch das lange Stehen verursachten Ermüdung Widerstand zu leisten, so ist andernteils auch nicht zu verkennen, daß er beim Sitzen einen Teil seiner Macht einbüßt, und seiner Begeisterung (falls er solche besitzt) nicht vollständig freien Lauf lassen kann. — Soll er nach der Partitur oder nach der Stimme der ersten Violine (Violon-Conducteur), wie es bei einigen Theatern üblich ist, dirigieren? Ganz ohne Zweifel nach einer vollständigen Partitur. Das Dirigieren nach einer einzelnen Stimme, welche außer den Angaben der hauptsächlichen Einsätze der anderen Instrumente nur die Melodie und den Baß enthält, erfordert vom Dirigenten, da er die vollständige Partitur nicht vor Augen hat, eine ganz unnötige Anstrengung des Gedächtnisses und setzt ihn außerdem der Gefahr aus, daß er von einem Musiker, dem er einen Fehler vorhält, ohne dessen Stimme kontrollieren zu können, sich sagen lassen muß: „Was wissen Sie denn davon?“

Zu den Pflichten eines Orchesterdirigenten gehört auch noch die Aufstellung und Gruppierung der Musiker und Sänger, besonders in Konzerten. Es ist unmöglich, die ausschließlich beste Art anzugeben, nach welcher man die Ausführenden in einem Theater oder Konzertsaale aufstellen soll; es hängt dabei viel von der Größe und der inneren Einrichtung des betreffenden Raumes ab, außerdem ist die Zahl der Ausführenden, zuweilen auch die Art und Weise der Komposition, welche zur

Aufführung kommen soll, zu berücksichtigen. Für Konzerte ist im allgemeinen ein Amphitheater von acht oder mindestens von fünf Abstufungen unerläßlich.

Die Form eines Halbkreises ist für ein solches Amphitheater die beste. Ist dieser Raum groß genug, um das ganze Orchester aufnehmen zu können, so müssen die Instrumentalisten sämtliche Stufen in folgender Weise einnehmen: die ersten Violinen vorn rechts, die zweiten vorn links, die Violen in der Mitte, zwischen beiden Violingruppen; die Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotts hinter den ersten Violinen, eine Doppelreihe von Violoncells und Kontrabässen hinter den zweiten Violinen; die Trompeten, Kornetts, Posaunen und Tuben hinter den Violen; der übrige Teil der Violoncells und Kontrabässe hinter den Holzblasinstrumenten; die Harfen ganz vorn in der Nähe des Dirigenten, die Pauken und anderen Schlaginstrumente hinter den Blechinstrumenten; der Dirigent, mit dem Rücken gegen das Publikum, ganz unten am Amphitheater, in der Nähe der vordersten Pulte der ersten und zweiten Violinen.

Vor der ersten Stufe des Amphitheaters muß ein ebener, mehr oder weniger breiter Raum vorhanden sein. Auf diesen kommen die Choristen zu stehen, in Form eines Fächers, dreiviertel des Gesichts gegen das Publikum gerichtet, so daß sie zugleich bequem alle Bewegungen des Dirigenten beobachten können. Die Gruppierung der Choristen in bezug auf die Kategorien der verschiedenen Stimmen ist verschieden, je nachdem das aufzuführende Werk für drei, vier oder sechs Stimmen komponiert ist. Jedenfalls müssen die Soprane und Alte die vordersten Reihen, und zwar sitzend, einnehmen, während die Tenöre hinter den Sopran, die Bässe hinter den Alt zu stehen kommen.

Die Solisten (Sänger wie Instrumentalisten) nehmen die Mitte des vordersten Raumes ein, und müssen sich stets so stellen, daß sie mit einer geringen Kopfwendung den Taktstock des Dirigenten sehen können.

Ich wiederhole übrigens, daß dies nur annähernd maßgebende Angaben sind; aus vielerlei Gründen können sie in verschiedener Weise abgeändert werden.

Im Pariser Konservatorium, wo das Amphitheater nur vier oder fünf Abstufungen hat (die jedoch keinen Halbkreis bilden), stehen die Geiger und Violaspieler auf der Bühne, und nur die Bässe und Blasinstrumente sind auf die Stufen verteilt; der Chor sitzt im Vorraum, das Gesicht dem Publikum zugewendet, und sämtliche Sopran- und Altsängerinnen sind außerstande, die Bewegungen des Dirigenten zu sehen, da sie ihm direkt den Rücken zukehren. Eine solche Aufstellung ist für diesen Teil des Chores höchst unbequem.

In allen Fällen ist es von größter Wichtigkeit, daß die auf der Vorderbühne stehenden Choristen eine tiefere Stellung einnehmen als die Violinen, da sie sonst deren Klangwirkung außerordentlich beeinträchtigen; aus dem gleichen Grunde ist es auch notwendig, falls vor dem Orchester keine Stufen für den Chor vorhanden sind, daß die Damen sitzen und nur die Herren stehen, damit die infolgedessen von einem höheren Punkt als Sopran und Alt ausgehenden Tenor- und Baßstimmen sich ungehindert ausbreiten können und weder erstickt noch aufgefangen werden.

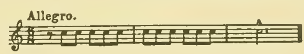
Sobald die Anwesenheit der Choristen vor dem Orchester nicht mehr notwendig ist, muß der Dirigent für Entfernung dieser Menge von menschlichen Körpern, die der Klangkraft der Instrumente nur schaden, Sorge tragen. Eine Symphonie würde bei der Ausführung durch ein derartig mehr oder weniger ersticktes Orchester bedeutend verlieren.

Es gibt noch einige, das Orchester allein betreffende Vorsichtsmaßregeln, die der Dirigent beobachten muß, um gewisse Mängel der Ausführung zu vermeiden. Die Schlaginstrumente, welche nach meiner Angabe auf eine der letzten, höchsten Stufen des Amphitheaters zu stehen kommen, haben eine gewisse Neigung, den Rhythmus zu verlangsamen, zu schleppen. Eine Reihe von Schlägen der großen Trommel, in schnellem Tempo und mit regelmäßigen Zwischenpausen, wie die folgende:

Allegro.

führt zuweilen zu vollständiger Vernichtung einer schönen rhythmischen Steigerung, indem sie den Schwung des übrigen Orchesters lähmt und das Zusammenwirken aufhebt. Der Schläger der großen Trommel bleibt fast stets mit seinem ersten Schlag etwas zurück, weil er auf den vom Dirigenten markierten ersten Taktteil nicht achtet. Diese Verzögerung wird je nach der Zahl der noch folgenden Schläge immer größer und führt schließlich begreiflicherweise zu einer Differenz im Rhythmus, die von schlimmster Wirkung ist.

Dem Dirigenten, der sich in solchem Falle vergeblich anstrengen würde, das Zusammenspiel wiederherzustellen, bleibt nur eins zu tun übrig: das ist, dem Schläger der großen Trommel aufzugeben, sich die Anzahl der an der betreffenden Stelle auszuführenden Schläge zu merken und, anstatt in seine Stimme zu sehen, seine Augen nur auf den Taktstock zu richten, dann wird derselbe den Bewegungen des Dirigenten auf das genaueste folgen können. Eine ähnliche Verzögerung, die jedoch aus anderen Ursachen hervorgeht, kommt öfters bei den Trompeten vor, nämlich wenn sie in lebhaftem Tempo Stellen wie die folgenden auszuführen haben:



Der Trompeter, statt vor Beginn des ersten Taktes Atem zu holen, tut es erst während der Achtelpause, berechnet jedoch die kurze Zeit, die er zum Atmen braucht, nicht mit und gibt der Achtelpause daher außerdem noch ihren vollen Wert, so daß der erste Takt um so viel verlängert wird. Die sich daraus ergebende Wirkung:



ist um so schlimmer, als der Schlußakzent, der beim übrigen Orchester genau auf den ersten Taktteil des dritten Taktes fällt, von den Trompeten um ein Drittel der Taktzeit zu spät angegeben wird, wodurch das Zusammenspiel beim letzten Akkord vollständig verdorben wird.

Um dies zu verhindern, muß der Dirigent die Bläser im voraus auf diese Ungenauigkeit, in welche sie fast alle unbewußt verfallen, aufmerksam machen, und, ihnen beim Dirigieren im entscheidenden Moment mit den Augen zuwinkend, den ersten Taktteil des Taktes, in

welchem sie einsetzen müssen, durch den Taktstock etwas früher angeben. Man glaubt nicht, wie schwer es ist, die Trompeter von der Verdoppelung einer derartig plazierten Achtelpause abzuhalten.

Ist vom Komponisten ein längeres Accelerando poco a poco vorgeschrieben, um von einem Allegro moderato zum Presto überzugehen, so pflegen die meisten Dirigenten das Tempo ruckweise zu beschleunigen, statt es ganz allmählich, in unmerklicher Steigerung zu beleben. Das muß auf das Sorgfältigste vermieden werden. Dieselbe Bemerkung gilt auch für den umgekehrten Fall; es ist sogar noch schwerer, ein rasches Tempo ganz ohne merkbare Stöße in ein langsames überzuleiten.

Oft verlangt ein Dirigent, entweder aus Mangel an feinem musikalischen Gefühl, oder um einen glänzenden Beweis seines Eifers zu erbringen, von den Musikern ein gewisses Übertreiben der vom Komponisten vorgeschriebenen Vortragsnuancen. Er begreift weder den Charakter noch den Stil des Musikstückes. Die Nuancen werden dann zu Verzerrungen, der Akzent wird zum Aufschrei; die Intentionen des armen Komponisten werden vollständig entstellt und diejenigen des Dirigenten, mögen sie noch so ehrlich gemeint sein, erscheinen wie die Zärtlichkeiten des Esels in der Fabel, der seinen Herrn durch Liebkosungen tötet.

Wir wollen jetzt von einigen Mißbräuchen sprechen, die sich in fast sämtlichen Orchestern Europas eingebürgert haben, Mißbräuche, welche die Komponisten zur Verzweiflung bringen können und deren baldmöglichste Abstellung Pflicht der Dirigenten ist.

Die Spieler der Streichinstrumente nehmen sich sehr selten die Mühe, ein wirkliches Tremolo hervorzubringen; an Stelle dieser so charakteristischen Spielweise setzen sie eine gewöhnliche Notenwiederholung, und zwar in einer um die Hälfte oder sogar um drei Viertel langsameren Bewegung, als sie das Tremolo erfordern würde; statt Vierundsechzigstel spielen sie Zweiunddreißigstel oder Sechzehntel, also statt 64 Noten in einem $\frac{4}{4}$-Adagio-Takt nur 32 oder gar nur 16. Die zum wirklichen Tremolo nötige bebende Bewegung des Armes ist zweifelsohne eine zu große Anstrengung für sie! Diese Faulheit ist unerträglich! — Eine große Anzahl von Kontrabassisten erlaubt sich, auch aus Faulheit oder in der Befürchtung, gewisse Schwierigkeiten nicht überwinden zu können, sogar eine Vereinfachung ihrer Partie vorzunehmen. Dieses Vereinfachungssystem, seit vierzig Jahren hoch in Ehren, dürfte nicht mehr bestehen. Die Partie der Kontrabässe wurde in den älteren Werken so einfach gehalten, daß kein Grund vorhanden ist, sie noch ärmlicher zu gestalten; in den modernen Werken ist sie allerdings etwas schwieriger, doch findet man nur in Ausnahmefällen wirklich Unausführbares vor; diejenigen Komponisten, welche Meister ihrer Kunst sind, schreiben diese Partien stets mit größter Sorgfalt und so, wie sie wirklich ausgeführt werden sollen. Geschieht diese Vereinfachung aus Faulheit, so ist der energische Orchesterdirigent mit Autorität genug ausgerüstet, um die Spieler zur Erfüllung ihrer Pflicht zu zwingen, geschieht sie aus Unfähigkeit der Spieler, so muß er sie verabschieden; in seinem Interesse liegt es, sich von Musikern zu befreien, die ihre Instrumente nicht spielen können.

Die Flötisten, welche gewohnt sind, die andern Blasinstrumente zu beherrschen und deshalb nicht zulassen wollen, daß ihre Stimme auch einmal unter derjenigen der Klarinettisten und Oboisten stehen soll, transponieren oft ganze Stellen nach der höheren Oktave. Ein Dirigent, der die Partitur nicht aufmerksam liest und das aufzuführende Werk nicht genau kennt, oder über kein scharfes Gehör verfügt, wird diese sonderbare Freiheit, die sich die Flötisten nehmen, kaum bemerken. Es ließen sich noch eine Menge ähnlicher Beispiele anführen, und man muß dafür sorgen, daß derartige Willkürlichkeiten künftig ganz unterbleiben.

Überall kommt es vor (ich sage absichtlich nicht: nur in einzelnen Orchestern), daß die Violinspieler, welche meist ein und dieselbe Partie zu zehn, fünfzehn oder zwanzig im Unisono auszuführen haben, aus Bequemlichkeit nicht sämtlich die Pausen zählen, sondern sich einer auf den andern verlassen. Daraus folgt natürlich, daß kaum die Hälfte von ihnen zur rechten Zeit einsetzt, während die übrigen noch das Instrument unterm linken Arm halten und in die Luft starren; der Einsatz wird dadurch bedeutend abgeschwächt, wenn nicht gar verfehlt. Ich appelliere betreffs dieser unleidlichen Angewohnheit an die Aufmerksamkeit und volle Strenge der Orchesterdirigenten. Diese Gewohnheit ist indes so tief eingewurzelt, daß es dem Kapellmeister nur dann gelingen wird, dieselbe auszurotten, wenn er eine größere Anzahl der Violinspieler für den Fehler des einzelnen haftbar macht und z. B. eine ganze Reihe derselben, falls nur ein einziger von ihnen seinen Einsatz verfehlt, mit einer Geldbuße belegt. Mag diese Buße auch nur 3 Francs betragen, so kann sie doch ein und dasselbe Mitglied an einem Abend fünf oder sechsmal treffen, und ich stehe dafür, daß jeder der Violinisten seine Pausen zählen und darüber wachen wird, daß sein Nachbar desgleichen tut.

Ein Orchester, dessen Instrumente weder für sich allein, noch untereinander rein stimmen, ist ein Unding; der Dirigent wird daher vor allem für ein gutes Stimmen der Instrumente Sorge zu tragen haben. Dies darf jedoch nicht vor dem Publikum geschehen. Noch mehr: jedes instrumentale Geräusch oder jedes Präludieren während der Zwischenakte bedeutet tatsächlich eine Beleidigung aller gebildeten Hörer. Man erkennt sofort die schlechte Erziehung und musikalische Mittelmäßigkeit eines Orchesters an solch lästigem Lärm, den es sich während der zur Ruhe bestimmten Zwischenpausen eines Konzertes oder einer Oper zu schulden kommen läßt.

Noch hat der Orchesterdirigent die strenge Verpflichtung, darüber zu wachen, daß die Klarinettisten sich nicht stets ein und desselben Instrumentes (meist der Klarinette in B) bedienen, ohne Berücksichtigung der vom Komponisten gegebenen Vorschriften, gerade als ob die verschiedenen Klarinetten, ganz besonders die in A und in D, nicht jede ihren eigentümlichen Klangcharakter hätten, dessen Wert ein unterrichteter Komponist wohl zu schätzen weiß; und als wenn die A-Klarinette nicht außerdem nach der Tiefe zu noch einen halben Ton mehr besäße, als die B-Klarinette, nämlich dieses *cis:* welches von vorzüglicher Wirkung ist. Es stellt den wirklichen Klang der Note *e:* dar, die auf der B-Klarinette als *d:* erklingt.

Eine ebenso schlechte und noch gefährlichere Gewohnheit ist in vielen Orchestern beim Gebrauch der Ventilhörner zu finden; sie besteht darin, daß man Noten, die nach den Intentionen des Komponisten als gestopfte Töne erklingen sollen (hervorgebracht durch Einführen der rechten Hand in den Schalltrichter des Instruments), vermittelst des an dem Ventilhorn angebrachten Mechanismus als offene bläst. Ferner bedienen sich heutzutage die Hornisten fast ausschließlich des F-Hornes (wegen der Leichtigkeit, mittelst der Ventile in verschiedenen Tonarten blasen zu können), mag die vom Komponisten vorgeschriebene Stimmung lauten, wie sie will. Dieser Gebrauch hat eine Menge von Übelständen zur Folge, vor denen der Dirigent die Werke solcher Komponisten, die zu schreiben verstehen, sorgfältig bewahren muß; bei Werken anderer ist allerdings, offen gestanden, der Schaden weniger groß.

Ferner muß sich jeder Dirigent der in gewissen Theatern, die sich „lyrische" nennen, aus Sparsamkeitsgründen bestehenden Unsitte widersetzen, Becken und große Trommel zugleich von ein und demselben Musiker schlagen zu lassen. Der Klang dieser an der großen Trommel befestigten Becken (auf andere Weise ist diese Ersparnis nicht zu ermöglichen) ist nur ein gemeines Geräusch, das sich allenfalls für den Tanzboden eignet. Dieser Gebrauch bestärkt außerdem die mittelmäßigen Komponisten in der Gewohnheit, niemals eins der beiden Instrumente für sich allein zu verwenden und sie überhaupt nur als dafür vorhanden anzusehen, um den guten Taktteilen eine energische Betonung zu geben. Diese Annahme entspricht dem Geschmack an gemeinem Lärm und hat uns jene lächerlichen Ausschreitungen gebracht, denen die dramatische Musik früher oder später unterliegen wird, falls man ihnen nicht ein Ziel setzt.

Zum Schluß muß ich noch mein Bedauern über die allerwärts bestehende schlechte Einrichtung der Chor- und Orchesterproben ausdrücken. Überall wird für das Einstudieren großer Vokal- und Instrumentalwerke das System der Massenproben beibehalten. Man läßt stets alle Mitwirkenden zusammen probieren, sowohl die Choristen, wie die Instrumentalisten.

Beklagenswerte Fehler, unzählige Versehen, besonders in den Mittelstimmen, sind die natürliche Folge davon, Fehler, die weder vom Chordirektor, noch vom Orchesterdirigenten bemerkt werden. Einmal eingerissen, werden solche Fehler zur Gewohnheit und gehen dauernd in die Ausführung über.

Bei dieser Art von Proben sind übrigens die armen Choristen am schlimmsten daran. Sie bedürften eines tüchtigen, mit den zu nehmenden Tempi vertrauten, in der Kunst des Gesanges erfahrenen Leiters — um den Takt zu schlagen und Kritik zu üben —, ferner eines guten Pianisten — der aus einem gut arrangierten Klavierauszug auf einem guten Pianoforte spielt — und endlich eines guten Violinisten — um jede (einzeln für sich einzuübende) Stimme im Unisono oder in der Oktave mitzuspielen —; an Stelle dieser drei unbedingt notwendigen Künstler gibt man ihnen in zwei Dritteln der lyrischen Theater Europas einen einzigen Menschen als Instruktor, einen Menschen, der meist ebensowenig vom Dirigieren wie von der Gesangskunst versteht, allgemeine musikalische Bildung kaum aufzuweisen hat und aus den schlechtesten Pianisten, die man finden konnte, ausgewählt ist, ja vielleicht gar nicht einmal Klavier spielen kann; einen bedauernswerten Invaliden, der, vor einem abgenutzten, verstimmten Instrumente sitzend, einen verworrenen Klavierauszug, den er nicht kennt, zu entziffern versucht, falsche Akkorde greift (Moll statt Dur und umgekehrt), und der unter dem Vorwande, zugleich dirigieren und begleiten zu können, seine rechte Hand dazu benutzt, um die Choristen bezüglich des Rhythmus, seine linke, um sie bezüglich der Intonation irrezuführen.

Man glaubt sich ins Mittelalter zurückversetzt, wenn man Zeuge einer solchen Barbarei aus Sparsamkeitsrücksichten ist. . . .

Überhaupt läßt sich, meiner festen Überzeugung nach, die getreue, lebendige und begeisterte Wiedergabe eines modernen Werkes, und wäre es selbst von Künstlern ersten Ranges, nur durch Einzelproben erzielen. Jede Chorstimme muß für sich allein geübt werden, bis die nötige Sicherheit erreicht ist, dann erst darf man zur Gesamtprobe schreiten. In gleicher Weise ist beim Studium einer etwas komplizierten Symphonie mit dem Orchester vorzugehen. Zunächst müssen die Violinen allein einstudiert werden, dann die Violen und Bässe, dann die Holzbläser (mit einem kleinen Chor von Streichinstrumenten, behufs Ausfüllung der Pausen und um die Bläser an die Einsätze zu gewöhnen); ebenso die Blechinstrumente für sich; zuweilen ist es sogar nötig, die Schlaginstrumente besonders vorzunehmen; zuletzt die Harfen, falls eine größere Anzahl davon vorhanden ist. Die Gesamtproben werden sich dann viel nutzbringender gestalten und viel schneller vor sich gehen, außerdem gewinnt man die Zuversicht, auf diese Art eine Treue der Wiedergabe zu erzielen, wie sie heutzutage leider nur sehr selten anzutreffen ist.

Die Aufführungen, welche durch das alte Einstudierungsverfahren erzielt werden, gehen nicht über das Maß des annähernd Zutreffenden hinaus. Der einstudierende Dirigent legt trotzdem seinen Taktstock mit einem Lächeln der Genugtuung nieder, nachdem er wieder einmal einen Meister zu grunde gerichtet hat; sollten ihm ja noch einige Zweifel darüber bleiben, ob er seine Aufgabe genügend gelöst hat, eine Aufgabe, die bis in ihre letzten Einzelheiten zu kontrollieren niemand sich einfallen läßt, so murmelt er für sich: Ach was! *Vae victis!*

———— ☆ ————





POESCHEL & TREPTE, LEIPZIG







